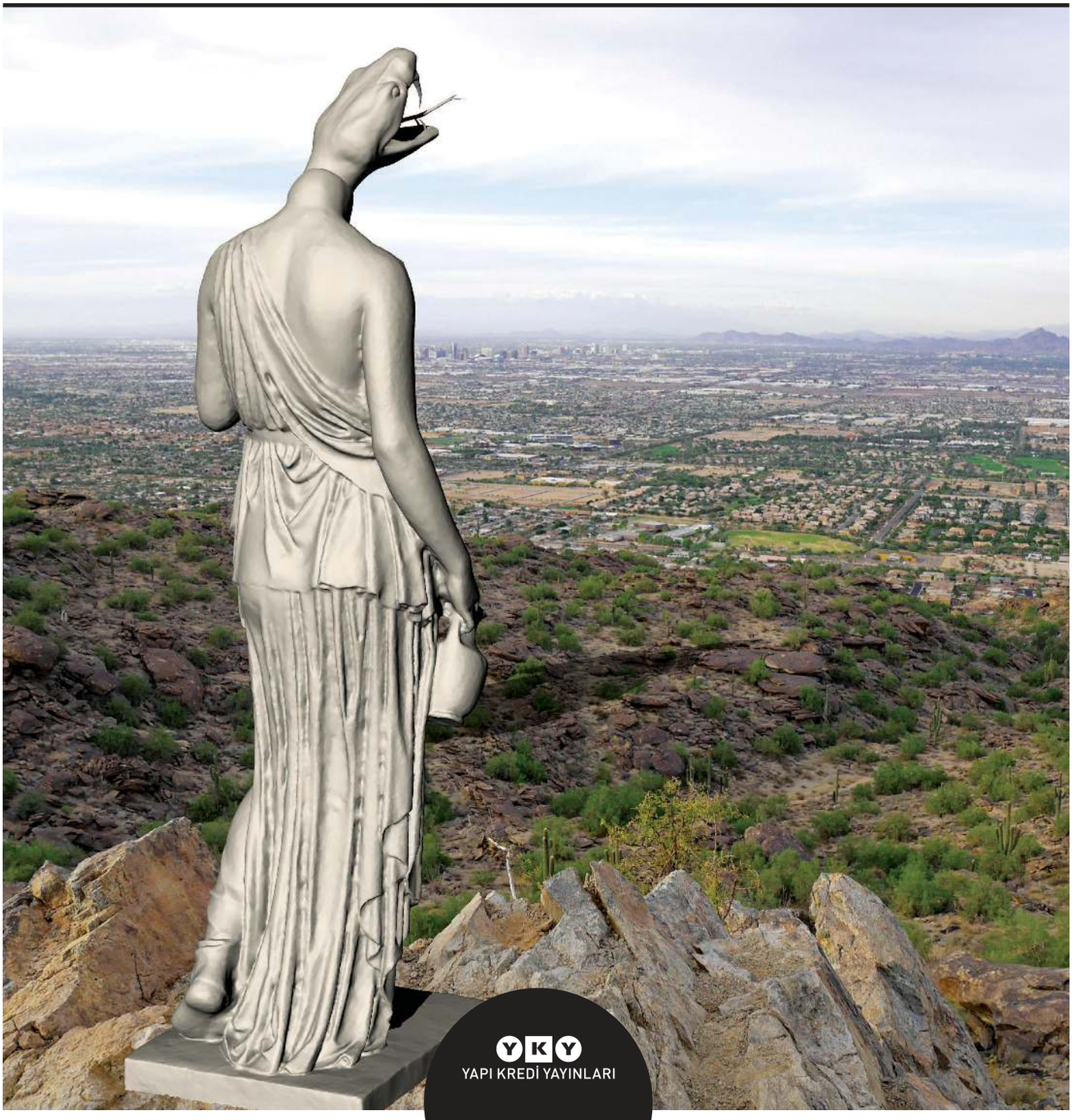
164

Sanat Dünyamız

KÜLTÜR VE SANAT DERGİSİ İKİ AYDA BİR YAYIMLANIR SAYI 164 MAYIS-HAZİRAN 2018 ISSN 1300-2740-164 FİYATI 18 TL

FRED WILSON MAYIS 68 BURCU PELVANOĞLU "BANA BAK!" SERGİSİ
MMKD MARDİN BİENALİ ÖZCAN SARAÇ "SOĞUK SOĞUK SERGİ GEZMEK-1"
+ FragMENtaTION 35: RAFET ARSLAN



YAPI KREDİ YAYINLARI

9771300274002 64
9771300740164

Sanat Dünyamız

SAYI 164

ISSN 1300-2740

Yapı Kredi
Kültür Sanat Yayıncılık A.Ş.
adına sahibi:
Levent Altunbek

Sorumlu Yazı İşleri Müdürü
Aslıhan Dinç

Genel Müdür
Tülay Güngen

Dergi Editörü
Mine Haydaroğlu

Yayın Danışmanları
Güven Turan
Ali Akay
Levent Çalıkoğlu
Emre Baykal
Başak Şenova

Dergi Format Tasarımı
Esen Karol

Sayfa Tasarımı
İlknur Efe

Düzelti
Filiz Özkan

Yapı Kredi Yayınları - 5101

Reklam ve Halkla İlişkiler
Derya Soğuk

Renk Ayrımı / Baskı
Promat Basım Yayım San. ve Tic. A.Ş.
Orhangazi Mahallesi, 1673. Sokak, No: 34
Esenyurt / İstanbul
T: (0 212) 622 63 63
E: info@promat.com.tr
Sertifika No: 12039

Yazışma Adresi
Sanat Dünyamız

Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık
Ticaret ve Sanayi A.Ş.
İstiklal Caddesi No: 161 Beyoğlu
34433 İstanbul
Telefon: (0212) 252 47 00
Faks: (0212) 293 07 23
http://www.ykykultur.com.tr
E: mine.haydaroglu@ykykultur.com.tr
İnternet satış adresi: http://alisveris.yapikredi.com.tr
Sertifika No: 12334

Sanat Dünyamız, iki ayda bir yayımlanır. Dergide yayımlanan tüm yazıların sorumluluğu yazarına aittir. Gönderilen yazılar iade edilmez. *Sanat Dünyamız*'da yayımlanan yazılardan alıntı yapmak, kaynak belirtmek koşuluyla serbesttir.

Yayın Türü: Yerel, süreli yayın

Subscription / Abonelik
ykykultur@ykykultur.com.tr

Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık
PEN International Publishers Circle
üyesidir.

One-year subscription (6 issues)
€ 95 / $ 135

İÇİNDEKİLER MAYIS-HAZİRAN 2018

3
EDİTÖRDEN
Mine Haydaroğlu

4
Cihat Burak'ın Kaleminden Hattat Hamit Aytaç
Ömer Faruk Şerifoğlu

14
Afro Kısmet
Bige Örer

26
Bir Beyaz Duvar, Bir Kara Delik: (Oto)Portre Ve Yüzün Politikası
Nermin Saybaşılı

42
Fransa, Mayıs 1968: "Sokak Sanatı"na Birkaç Altyazı
Tunç Tayanç

48
fragMENtaTION 35
3. Dünya Savaşının Ön Belirtileri 2018
Rafet Arslan

66
Elmas Deniz, "Yazsız Yıl", Pilot
Burak Delier, "Kendini Bar Zanneden Dergi", Lokal
Selim Birsel, "Bahçe Bakım Sanatı", Riverrun
Süleyman Saim Tekcan, "Döngüsel Seyir", Tophane-i Amire
Ayşe Erkmen, "Kıpraşım Ripple", Dirimart
Süreyyya Evren

76
Müzecilik Mesleği ve Müzecilik Meslek Kuruluşu Derneği Üzerine Bir Söyleşi
Mine Haydaroğlu
Canan Cürgen
Nalan Dönmez Yakarçelik

84
Bilgi ve Sanat: Özcan Saraç
Kültigin Kağan Akbulut

90
Burcu Pelvanoğlu ile Söyleşi
Sanat Tarihinde Alternatif Okumalar
Özgenur Geris
Burcu Pelvanoğlu

96
Kayıhan Keskinok
Tarihsel Bir Bakış
Jale N. Erzen

102
2018 Mardin Bienali
Huo Rf

112
Kelle ya da Bir Mucize Olarak Mamulat
Mehmet Ergüven

118
Yeniden İnşa
T. Onur Çimen

122
Fahrelnissa Zeid Berlin'de
Gültekin Emre

Albena Baeva
South Mountain Madonna
2016-2017
kolaj, kompozit üzerine baskı,
artırılmış gerçeklik
100 x 70 cm.
(Metin: Gergana Baeva)
Sanatçının izniyle

Bkz: Huo Rf, "2018 Mardin Bienali", s.103

SANAT, KÜTÜPHANE, BİLİM

SANAT TARİHİ YAZIMI; SANAT-KÜTÜPHANE-BİLİM ARASI GEÇİŞLERLE YAKINDAN İLİŞKİLİ. ÜÇÜ ARASINDAKİ BAĞ ÇOK KUVVETLİ; HATTA BİRBİRLERİNDEN BAĞIMSIZ OLMADIKLARI DA SÖYLENEBİLİR. ÖRNEKLER ÇOK; AMA BİR TAŞLA ÜÇ KUŞ MİSALİ ŞUNU VEREYİM:

MARTİN GAYFORD: "VELÁZQUEZ OPTİĞE HAYRANDI. BUNU AYNA KOLEKSİYONUNA SAHİP OLMASINDAN DA ANLIYORUZ. RESİM YAPARKEN KULLANDIĞI NESNELERİN SAYIMI YAPILIRKEN 'ÇİZGİ ÇİZMEK İÇİN KÜÇÜK BRONZ ALET' VE 'BİR KUTUYA KONMUŞ KALIN YUVARLAK CAM' DİYE DE NOT ALINMIŞ. ... VELÁZQUEZ'İN PERSPEKTİF, GEOMETRİ, MİMARİ, SANAT KURAMI VE OPTİK ÜZERİNE GENİŞ BİR KÜTÜPHANESİ DE VARDI; KİTAPLARI ARASINDA ALBERTI'NİN *DELLA PITTURA*'SI VE DÜRER'İN VE LEONARDO'NUN ÇALIŞMALARININ YANI SIRA EUKLEİDES'İN *OPTİK*'İNİN VE (O SIRADA YANLIŞLIKLA EUKLEİDES'E ADDEDİLEN) *KATOPTRİK*'İN –AYNA BİLİMİ– ÇOK SAYIDA KOPYALARI DA BULUNUYORDU. SONUNCU METNİN HEM İSPANYOLCA HEM İTALYANCA ÇEVİRİLERİNE SAHİPTİ."*

RESMİN TARİHİ'NDE DESCARTES, PARIGI, SCHEINER, KEPLER GİBİ BİRÇOK BİLİM VE AKIL İNSANININ ÇALIŞMALARI DA YER ALIYOR. MERCEK, TELESKOP GİBİ ALETLERLE İMGELERİN YÖNLENDİRİLDİĞİNİ, ÖRNEĞİN 1609 TARİHLİ *MISIR'A KAÇIŞ* TABLOSUNU YAPAN ADAM ELSHEIMER'IN OPTİK YANSITMALARLA AY'IN VE YILDIZLARIN YÜZEYİNİN DOĞRU BİR ŞEKİLDE PLANINI ÇIKARABİLDİĞİNİ DE BU KİTAPTAN ÖĞRENİYORUZ.

KONUYA İLİŞKİN BAŞKA BİR HABER DE VEREYİM: MAT COLLISHAW'UN BU AY YAPI KREDİ KÜLTÜR SANAT BİNAMIZDA AÇILACAK "THRESHOLDS" [EŞİKLER] SERGİSİ DE BİLİMİN, SANATIN, KİTAPLARIN, ARAŞTIRMANIN BİRBİRLERİYLE BAĞLARINI VE HAYATIMIZA ETKİLERİNİ DÜŞÜNDÜRECEK.

BEKLERİZ.

MİNE HAYDAROĞLU

* David Hockney & Martin Gayford, *Resmin Tarihi*, çev. Mine Haydaroğlu, YKY, 2017, s. 117.

Cihat Burak'ın Kaleminden
Hattat Hamit Aytaç

SANAT TARİHÇİ ÖMER FARUK ŞERİFOĞLU ÖNEMLİ ARŞİV ARAŞTIRMALARINA DEVAM EDİYOR. BU SAYIDA RESSAM CİHAT BURAK'IN HATTAT HAMİT AYTAÇ İLE YAPTIĞI BİR SÖYLEŞİYİ VE VEFATI ÜZERİNE YAZDIĞI YAZIYI TEKRAR GÜN IŞIĞINA ÇIKARARAK SANAT TARİHİMİZE YENİ YAPRAKLAR EKLİYOR.

ÖMER FARUK ŞERİFOĞLU

Fotoğraflar: Ömer Faruk Şerifoğlu Arşivi'nden

Sanat dünyamızın iki önemli ismi; ressam ve yazar Cihat Burak (1915-1994) ile Hattat Hamit Aytaç'ın (1891-1982) bir dönem ahbaplık ettiklerini öğrendiğimde önce şaşırmış, sonra da hayret ve daha büyük bir meraka kapılmıştım.

Biri resim sanatımızın önde gelen, tavrı ve tarzıyla dikkat çeken isimlerinden, resmin yanı sıra eli kalem tutan, edebiyatımıza resmi kadar çarpıcı öyküler kazandırmış bir usta Cihat Burak. Diğeri ise Harf İnkılabı (1928) sonrasında çok büyük bir kırılma yaşayan hat sanatımızın son büyük ustalarından; kamış kalemle Osmanlı-Türk hat sanatının son başyapıtlarını imzalamış, hat sanatını günümüze taşıyan isimlerin hocası, üstadı olmuş Hamit Aytaç.

Kendi alanlarında birer kutup olan bu kalender, hâneberduş ve çelebi karakterli iki usta, bir araya gelip neler konuştular? Neler paylaştılar? Her biri kendi zaviyesinden tanıklık ettiği İstanbul'un son 60 yılına dair ne gibi hatıralar dile getirdiler...

Umutsuz bir merakla girişti̇ğim bu yolda ilk tespitler; tanışıklıkları 1940'lara kadar uzansa da söz konusu görüşmeler 1970'li yıllarda gerçekleşmiş. Nitekim Cihat Burak imzalı "Bir sanatçının 24 saati / Hattat Hamit Aytaç ile Söyleşi" başlıklı konuşma *Cumhuriyet* gazetesinde 13 Kasım 1976'da yayımlanmıştır. Birkaç oturumdan sonra yayımlanan bu söyleşi, merakımı gidermekten uzak ve kısa... Hamit Aytaç'ın ölümünden sonra Temmuz 1982 tarihli *Hürriyet Gösteri*'de yayımlanan "Yaşadığı Gibi Sessiz Sedasız Öldü" başlıklı metin ise çok daha doyurucu; yıllardır uzaktan da olsa takip edilen bir ustanın kaybı üzerine dile gelenler, hüzünlü ve derinlikli...

Bu kadar mı? Tabii ki değil... Yıllar sonra Cihat Burak'ın terekesinden *Cumhuriyet*'teki söyleşinin daktilo metni karşımıza çıkıyor ve konuşmanın yarıdan fazlasının yayımlanmamış olduğunu fark ediyoruz... Ayrıca, Cihat Burak'ın Hattat Hamit Bey'i çalışırken betimlediği iki eseriyle karşılaşıyoruz; resimler, Hamit Bey'in bir odaya sığdırdığı yazı dünyasını ne kadar yansıtıyorsa, bir o kadar da ressamının duyarlılığını ele veriyor.

Buyurun, bu toprakların yetiştirdiği iki büyük sanatçıyı hem saygıyla ve hürmetle yâd edelim hem de tanışıklıklarından geriye kalanları birlikte görelim, okuyalım.

***

Hattat Hamit Aytaç ile Söyleşi

Cihat Burak: - Hangi yıl, nerede doğdunuz, aileniz kimdir?

Hamit Aytaç: - Diyarbekir'de 1309'da (1893) doğdum efendim. Fakir, 1324'te (1908) İstanbul'a geldim yalnız olarak, tahsil için geldim. Diyarbekir idadisini bitirdim, Hukuk'a devam ettim, ondan sonra Akademi'ye, Sanayi-i Nefise'nin resim kısmına girdim. Şişli Camii mimarı Vâsıf Egeli, mimar Vedat Bey arkadaşlarımdır (mimar Vedat Bey, Giritli Sırrı Paşa'nın oğludur), yazı sanatına intisap ettik. Defaatla hocalık yaptım, Gülşen-i Maarif mektebinde yazı hocalığı yaptım, daha evvel Mekteb-i Harbiye hattatlığında bulundum. Sonra Erkan-ı Harbiye Harita Dairesi'ne geldim, şimdi Üniversite binası olan yer, orada sekiz sene çalıştık sonra istifâ edip Hattat Hâmit Yazıevi nâmıyla Nurosmâniye Camii yakınında bir yazıhâne açtım, bir müddet çalıştıktan sonra şimdiki Afitap mağazasının bulunduğu yere naklettim, klişecilikle meşgul oldum, çinkografıkla meşgul oldum. Hattat Hâmit Aytaç nâmıyla Reşit Efendi Hanı'nda yazıhane açtım, hâlen burada çalışıyorum, yalnız yazı ile ha-

Hattat Hamit Aytaç atölyesinde.

Hatta Hamit Aytaç'ın eserlerinden
Kelime-i Tevhid
1398 [1978]
Özel Koleksiyon

yatımı kazanıyorum. Şişli Camii, Kadıköy'deki Söğütlü Çeşme Camii, Bahariye'de Valde Camii, sonra Eyüpsultan Camii'nin kubbe yazısını, Fındıklı Camii'nin yazılarını yazdım.

C.B. - Hangi yıllar acaba?

H.A. - On on beş sene evvel. Çok talebe yetiştirdim; Konya, Adana, Erzincan, İstanbul'da talebelerim var. Memleket haricinde Kerkük, Musul, Bağdat, Şam, Halep, Lübnan, Cezayir, Tunus'ta talebelerim vardır, bunlara icazet vermişimdir. Birçok şahısların evlerinde yazılarım vardır.

C.B. - İcazet nedir, nasıl verilir anlatır mısınız?

H.A. - Yazı şahadetnamesi demektir, mesela şu gördüğünüz şekilde, üst kısımda talebenin yazısı olur, altında da benim icazet verdiğime dair kendi yazım bulunur.

C.B. - Siz kimlerden ders aldınız?

H.A. - Ben de ders aldım ama daha doğrusu kendi kendimi yetiştirdim. İcazet almadım. Bir süre Hacı Kâmil Akdik'ten ders aldım. Tuğrakeş İsmail Hakkı Altunbezer'den tuğra öğrendim... İlk mektep hocalığı münhaldi, gittim imtihana girdim, kazanmışım. Sami Paşazade Sezai Bey çağırdı: Oğlum, dedi. Hoca olmak için en aşağı yirmi yaşında olmak lazımdır, senin ise yaşın on sekiz, dedi bana. Ben de: Efendim, akıl yaşta değil baştadır, bu kadar benden yaşlı kimseler girmişler, kazanamamışlar, ben kazandım, dedim. Hoşuna gitti, hocalığa aldı. Haseki'de Gülşen-i Maarif Mektebi'nde talebe yetiştirmeye başladım, bundan elli sene evvel.

C.B. - Gündelik hayatınızı anlatır mısınız?

H.A. - Gece gündüz çalışırım, durmak bilmem, benim için en büyük zevk, neşe yazıya düşkün olmaktır, işim bittikten sonra yemeğe giderim, oradan da evime giderim.

C.B. - Şimdi önünüzde çalıştığınız iş nedir?

H.A. - Bir Ayet-i Kerime'dir.

C.B. - Bir yere mi yazıyorsunuz?

H.A. - Her yerden yazı istiyorlar, dış memleketlerden de.

C.B. - Yazıya aşağıdan mı başlıyorsunuz?

H.A. - Efendim kömür tozuyla yazının kalıbı çıktığı için aşağıdan yukarıya doğru çalışıyorum, yoksa el temasından silinir.

C.B. - Hamit Bey, artık yazı yazan, anlayan pek kalmadı. Siz ne fikirdesiniz?

H.A. - Devam ediyorlar efendim, halen çok öğrenenler, sevenler var, gençlerden de... Bu yazı bizim mefahirimizdir. Araplardan aldık ama onlara tefevvük ettik (üstün geldik).

C.B. - Hamit Bey, mesela nasıl yazarsınız bu kadar büyük bir yazıyı?

H.A. - Evvela küçük yazar, sonra büyültürüm.

C.B. - Bir kubbe yazısının çapı ne kadar olur?

H.A. - Ankara'daki Kocatepe Camisi'nin kubbe yazısının çapı sekiz metredir.

C.B. - Bu kadar küçük bir yerde o kadar büyük bir yazı hazırlayabiliyor musunuz?

H.A. - Minareyi çalan kılıfını hazırlar derler, benim de kendime mahsus usullerim vardır, mesela şu yazıdaki iki santim, yirmi santim olur yerinde.

C.B. - Ne ile tatbik edersiniz yerine?

H.A. - Ben kâğıda yazıyorum. Kalemkârlar yerine tatbik ederler, ellerindeki modele göre. (Bu sırada, içerideki odadan yazının aydınger kâğıdına yazılmış aslını getirdi.) İşte aslı budur, yüksekliği bir metre otuz santim. Bu yazı asitle sarı madene indirilecek, yerine öyle konulacaktır.

C.B. - Bu konuşma bir sanatçının gündelik hayatını anlatan bir konuşmadır, gününüz nasıl geçer?

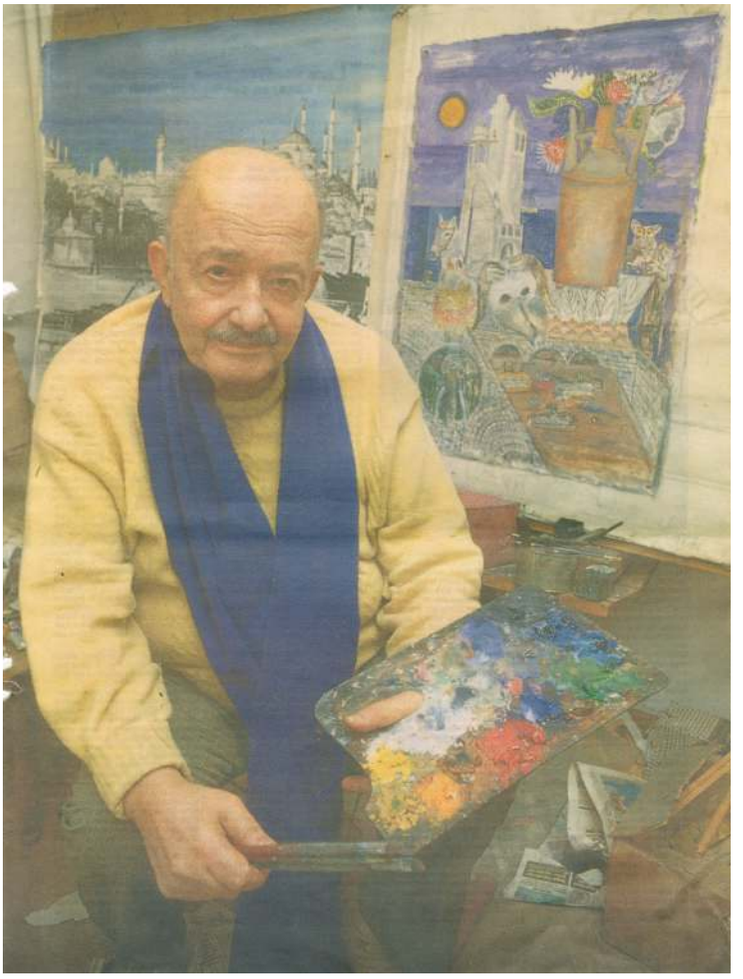
H.A. - Gece gündüz çalışırım. Benim için en büyük eğlencem yazıdır. Benim dedem de Hattat Ademi Amidi'dir, ben onun torunuyum efendim, esas ismim Şeyh Musa Azmi, kısaltılmışı Şehmuz'dur. Bakınız, bu yazı Söğütlü Çeşme Camii için yazıldı, boyu 3 metre vardır, yüksekliği 55 santimdir.

C.B. - Kamışla mı yazıyorsunuz?

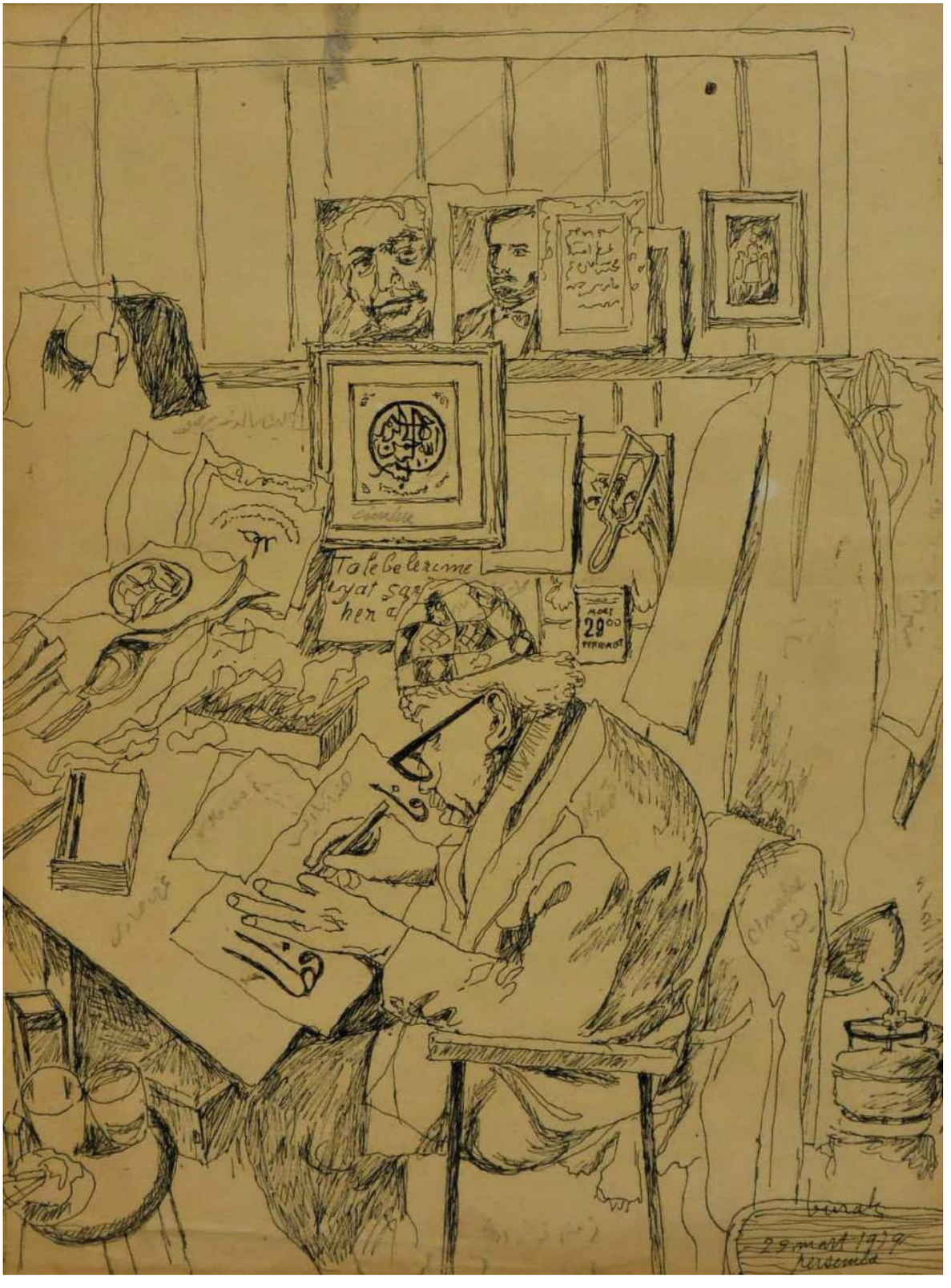
H.A. - Hayır, tahta ile.

C.B. - Peki, mesela Ayasofya'daki büyük levhaların yazıları?

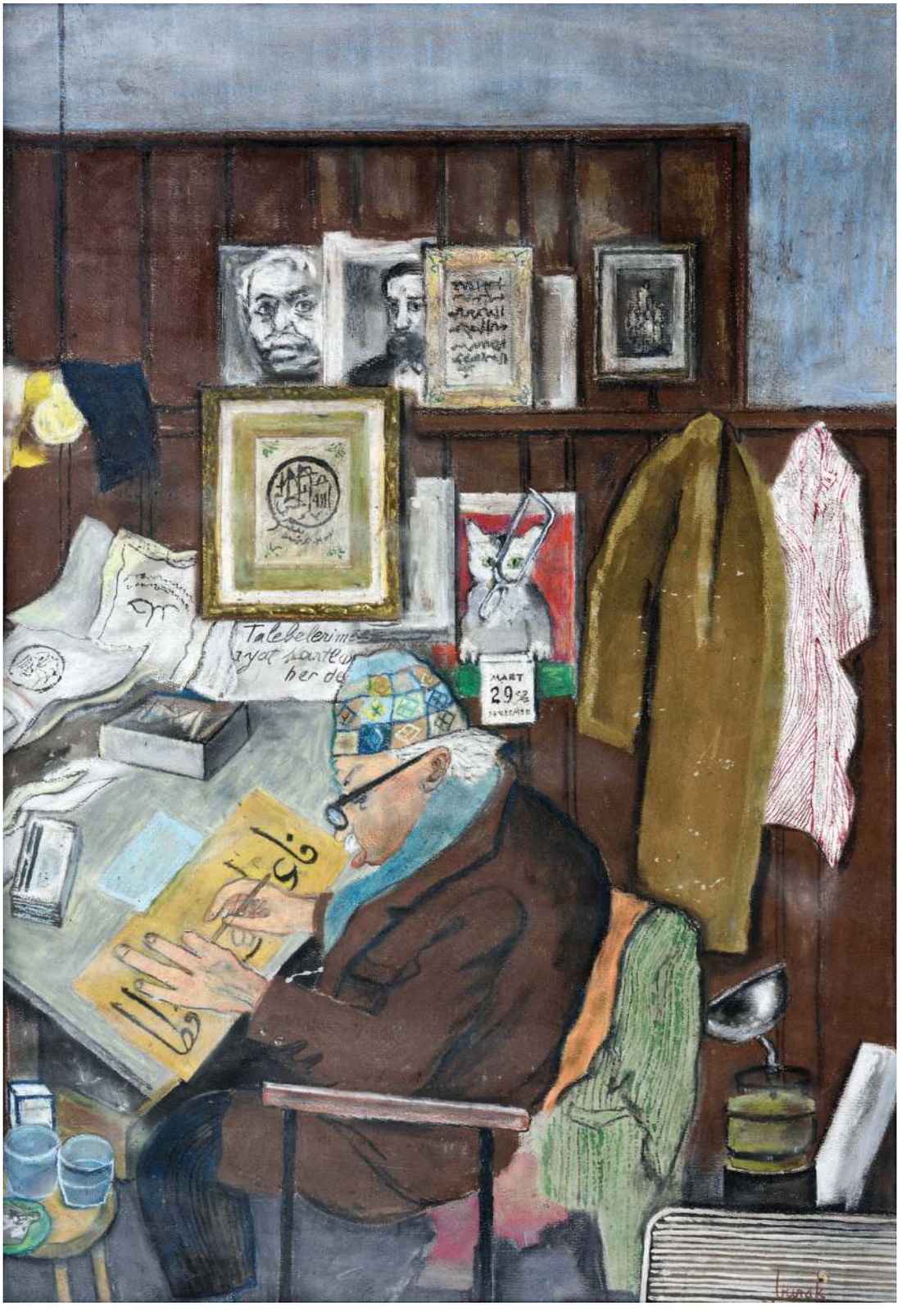
H.A. - Onlar da efendim, tahtayla yazılmışlardır. Hattatları Kazasker Mustafa İzzet Efendi'dir. Nakibüleşraf, bestekâr, hanende, hattat Mehmet Şefik Bey'in de hocasıdır, Bursa'da Ulu Cami'nin yazılarını yazan Şefik Bey'in. Bakınız Amme Suresi, efendim yine aydıngere yazılmıştır, boyu 28 metre, yüksekliği 45 santimdir. Büyük Postahane'nin arkasındaki cami için yazılmıştır, cami Vedat Bey'in eseridir. Bu da Eyüp Sultan Camisi'nin kubbe yazısıdır, Ayasofya Camisi'ndeki yazının aynıdır, yalnız Kazasker Mustafa İzzet Efendi yazıyı yarısına kadar, yani besmeleden "şakıyyetün ve la garbiyye"ye kadar yazmıştır ve öyle kalmıştır. Ben bu



Ressam Cihat Burak atölyesinde.



Cihat Burak'ın Hattat Hamit Aytaç'ı atölyesinde çalışırken betimlediği eserinin deseni, Özel Koleksiyon.



Cihat Burak, Hattat Hamit Aytaç, kâğıt üzerine karışık teknik, 70 x 50 cm, Antik A.Ş. Arşivi.

yazının tamamını Eyüp Sultan'a yazdım. Kalemkârlar altın yaldızla yerine yazdılar, altın yaldızı ben yapmam, o kalemkârların işidir.

C.B. - Hamit Bey, mesela şu 3 metre boyunda 45 cm. yüksekliğindeki yazıyı yazmak ne kadar sürer?

H.A. - İki ay sürer efendim.

C.B. - Ne kadar ücret ödeniyor böyle bir yazıya?

H.A. - Vallahi biz biraz kanaatkârız. Picasso bir tablo yapar, yüzbinlerce lira alır, biz mesela beş ay uğraşırız 5.000 lira alırız, halbuki Picasso benim çektiğim elifi çekemez, ölürken 70 milyon bırakmış, ben ölsem beş para bırakamam, takdire bakınız (bu sırada önünde Söğütlü Çeşme Camisi`nin yazısı vardı, onu inceliyor, Râkım da yazsa, Hattat Sami de yazsa bu yazıyı bu kadar yazar, diyordu).

C.B. - Sami Bey kimdir?

H.A. - Divan-ı Hümayun Mühimme Kalemi baş tuğrakeşi.

C.B. - Tuğrakeşlik bir meslek bir memuriyet midir?

H.A. - Fermanın baş tarafına Padişah tuğrasını yazan adamdır. Hacı Kâmil Akdik, İsmail Hakkı Altunbezer tuğra yazarlardı, reisleri Sami Bey'di, Sami Bey'den sonra Kâmil Bey gelmiştir.

C.B. - Kendinizi hangi "ekol"den buluyorsunuz?

H.A. - En ziyade sülüs ve nesih, sülüs celisi, divani celi, talik.

C.B. - Hayır, onu demek istemedim, hangi hattatın ekolüne mensupsunuz?

H.A. - Hattat Sami'nin ekolüne mensubum, çünkü benim en ziyade sevdiğim Sami'nin yazı üslûbudur. Bakınız, Kazasker Mustafa İzzet Efendi'nin sülüslerini beğenmem, ama âlim adamdır, bestekârdır, o başka. Fakat ben Sami'nin Râkım'ın celi sülüslerini beğenir o ekolü takip ederim, daha ziyade. Yüzlerce şahsiyete, binlerce tuğra yazdım...

C.B. - Herkes kendi adına tuğra yazdırabiliyor demek?

H.A. - Evet. Sultan Hamit devrine kadardı "mani zayi olunca memnu avdet eder". Sultan Hamit ölünce yasak kalktı, tuğranın artık **temsili** önemi kalmamıştır. İsteyene yazarım, mesela şu tuğra Mehmet Sami-Fatma Aytekin'in tuğrasıdır, düğün davetiyesine basılacaktır. Önüne gelen tuğra yaptırıyor artık!

C.B. - Kaça yapılıyor, Hamit Bey bir tuğra?

H.A. - Vallahi büyüklerini 500, küçüklerini 300'e yazıyorum: İran'a, Irak'a, Şam, Halep, İslam dünyasından her tarafa tuğra yazıyorum. "Cenab-ı hak Rezzak-ı Âlem'dir", benim de rızkımı temin ediyor. Eyüp Sultan Camisi'nin haziresindeki Kıbrıs fatihi Lala Mustafa Paşa'nın türbesinin kubbesindeki yazıyı da ben yazdım.

C.B. - Vaktiyle yazı yok muydu bu kubbede?

H.A. - Yoktu. Adnan Menderes tarafından yazdırıldı. Hazret-i Eyyübe'l-Ensari'nin tercüme-i halini havi kitabe de benim yazımdır, Libya Kralı tarafından yazdırılmıştır.

C.B. - Yani Kral İdris?

H.A. - Evet, onun yerine Ömer Kaddafi geçti.

C.B. - Peki, İstanbul hattatlarının parlak devirleri acaba ne zaman olmuştur sizce?

H.A. - II. Mahmut, Abdülmecit, III. Selim, Sultan Aziz, Abdülhamit, Mehmet Reşat.

C.B. - Ne bakımdan parlak olmuştur bu çağlar Hamit Bey? Son hattatlardan tanıdıklarız oldu mu?

H.A. - Hattatlara karşı büyük itibar, daha doğrusu II. Beyazıt devrinden başlar. Sami Bey, Hulusi Bey, Kamil Akdik, İsmail Hakkı Altunbezer, Necmettin Okyay'a yetiştim. Sami Efendi'nin çıraklarından Ömer Vasfi Efendi.

C.B. - Sizce en büyük veya büyükleri kimlerdir?

H.A. - En büyük hattat Sami'dir. Kâmil Akdik'in, Necmettin Okyay'ın ve dedemin hocasıdır.

C.B. - Evet ama ben bütün yazı sanatında, çok eskiden beri hangisini en büyük buluyorsunuz diye soruyorum.

H.A. - Sami Bey, efendim.

C.B. - Yani meşhur Ahmet Karahisari'den filan daha büyük!

H.A. - Hem talik yazardı, hem sülüs, Ahmet Karahisari'nin yazısını beğenmem, ama o devre göre büyük üstat başka, İranlı bir hattattan meşk etmiştir. Sevmem onu.

C.B. - Başka söyleyeceğiniz bir şey var mı Hamit Bey?

H.A. - Yok. yok!..

***

"Yaşadığı Gibi Sessiz Sedasız Öldü"

CİHAT BURAK

Hattat Hamit Aytaç öldü!.. Yaşadığı gibi sessiz sedasız ölen hat sanatçısı belki de doksan yaşının üstündeydi... Kendisinden yazı dersi almak için odasına gittiğimde onu bir abâdî kâğıda eğilmiş çıtır çıtır ses çıkaran kamış kalemiyle, alt dudağı adamakıllı sarkmış yazı yazarken görürdüm, ayaklarından rahatsızdı, oturduğu koltuğundan hiç kalkamıyor, zorlukla yürüyebiliyor, masasının yanında üzeri türlü türlü ilâçlarla dolu küçük etajeri, bardağı, karma karışık bir yığın eşyanın ortasında yüz yıla yaklaşmış emektar elleri hiç titremeden sırrını yalnız kendi bildiği bir ustalıkla yazısını bir baştan başlıyor, istediği yerde bitirebiliyordu... Bir gün anlatmıştı, efendim diye başlamıştı: - Bir istifli yazı üzerinde çalışıyordum, üzerinize afiyet o kadar yorulmuşum ki istifi bir türlü tamamlayamıyorum hal şeklini bulamıyorum, nihayet kendimden geçmişim uyumuşum, rüyamda istifin bitmiş şeklini görmeyeyim mi efendim, hemen uyandım, yazıyı tamamladımdı...

Hat sanatı Cumhuriyet'in gözünün sarı noktasına geldi, başlı başına bir resim türü olan, abstre resmin bence en güzel türü olan bu sanat hor görüldü, bu gibi zamanlarda yerden biter gibi ortaya çıkıveren ve eski yazı ile yazılmış kitabe ve emsali gibi şeylerin bulundukları yerden kaldırılmalarını, yahut oldukları yerde tahrip edilmelerini âmir 10 yahut 11 nolu kanun hâlâ yürürlükte, Divanyolu'ndaki Cevri Kalfa ilk okulunun tuğraları silinmiş; kitabenin de kazınmaya başlandığını gören Halil Edhem Bey otoritesinden de yararlanarak yazının bir kısmını kurtarabilmiş, bugün Akademi'nin önündeki çeşmenin silinmiş tuğrası, kazınmış yüzlerce kitâbe ve tuğralar bu kanunun marifeti olmalı her halde, Mahmut Şevket Esendal'ın "Taş Havan" adlı öyküsü bu anlayışın en güzel örneğini vermekte!..

Hamit Aytaç'ın ölüm haberini, aldığım gazetelerden hiçbirinde göremedim, beş on şirketin birden idare meclisi üyesi değil ki birçok gazetenin bütün sahifesini kaplayan cenaze ilanları çıksın adamcağızın, duysaydım haberim olsaydı, gitmek isterdim, belki orada köşede bucakta kalmış eski zaman adamlarına da rastlardım...

Hamit Aytaç günün yorgunluğunu gidermek için çalıştığı yere yakın, Sirkeci'de benim Merdivenli adını taktığım, bu güne kadar hiçbir kadının ayağını attığını görmediğim, daha çok gazeteci, ora esnafı gibi kişilerin

Hatta Hamit Aytaç'ın eserlerinden
Besmele
1399 [1979]
Cumhurbaşkanlığı Sanat Koleksiyonu.

geldiği meyhaneye akşamları damlar, oraletle bir şişe siyah şarabını içer, giderdi, orayı tanımam da bu yüzden olduydu galiba, onu bir de işinin dışında görüp konuşmak istedimdi ama Allah eline bu kadar marifet verdiği bu insanın, diline de tam tersi bir marifetsizlik bir tutukluk vermişti, laflarını anlamak için de sanki yazı dersi alır gibi ders almak lâzımdı, kesik kesik, çabuk çabuk konuşuyordu, hele o gürültüde konuşmak, imkânı olamıyordu!..

Şöyle anlatıyor kendisini Hamit Aytaç:

- Diyarbakır'da 1309'da (1893) doğdum efendim, fakir 1324'te (1908) İstanbul'a geldim yalnız olarak, tahsil için geldim. Diyarbakır idadisini bitirdim, Hukuk'a devam ettim, ondan sonra Akademi'ye, Sanayi-i Nefise'nin resim kısmına girdim. Şişli Camii mimarı Vâsıf Egeli, mimar Vedat Bey arkadaşlarımdır, mimar Vedat Bey Giritli Sırrı Paşanın oğludur. Yazı sanatına intisap ettik, defaatla hocalık yaptım. Gülşen-i Maarif mektebinde yazı hocalığı yaptım, daha evvel Mekteb-i Harbiye hattatlığında bulundum, sonra Erkan-ı Harbiye Harita Dairesi'ne geldim, şimdi Üniversite binası olan yer; orada sekiz sene çalıştık sonra istifâ edip Hattat Hâmit Yazıevi nâmıyla Nûrosmâniye Camii yakınında bir yazıhâne açtım, bir müddet çalıştıktan sonra şimdiki Afitap mağazasının bulunduğu yere naklettim, klişecilikle meşgul oldum, çinkografıkla meşgul oldum. Hattat Hâmit Aytaç nâmıyla Reşit Efendi Hanında yazıhane açtım, hâlen burada çalışıyorum, yalnız yazı ile hayatımı kazanıyorum. Şişli Camii, Kadıköy'deki Söğütlü Çeşme Camii, Bahariye'de Valde Camii, sonra Eyüpsultan Cami'sininin kubbe yazısını, Fındıklı Camii'nin yazılarını yazdım.

Hâmit Aytaç'ı küçücük odasında bu yazıları yazarken görmek isterdim, bana, bir gün Söğütlü Çeşme Camii için yazdığı yazıyı göstermişti: - Bakınız demişti, boyu üç metre vardır, yüksekliği de 55 santimdir! ...

Hattat Hamit Aytaç'ın en beğendiği hattat tuğrakeş Sami Beydi: - Sami Bey de yazsa bu yazıyı bu kadar yazar diyordu... Bir gün sormuştum: - Sami Bey kimdir?

- Divan-ı Hümâyun Mühimme Kalemi baş tuğrakeşi.

- Tuğrakeşlik bir meslek midir?

- Fermanın baş tarafına padişah tuğrasını yazan adamdır. Hacı Kamil Akdik, İsmail Hakkı Altunbezer tuğra yazarlardı. Reisleri Sami Beydi. Sami Beyden sonra Kamil Bey gelmiştir.

Hâmit Beyden ders almak için dükkânına gittiğimde bazen sakallı bazen sakalsız genç, yaşlı bir sürü insan görürdüm, Hâmit Bey meşk yazısını alır kısa kısa eleştirir anlayabildiğinizi anlardınız; öğrencileri vardı, bir gün bir tanesi ile yazıhaneden beraber çıktık, Sirkeci'ye doğru yürürken kendisine ne iş yaptığını sormuştum, bana Konservatuar'da klasik müzik öğrenimi yaptığını söylemişti, klasik Türk Müziği mi diye sormuştum, hayır demişti, klasik batı müziği...

Hamit Aytaç ölmüş; o zaten çoktan ölmüştü, Cağaloğlu'ndaki Medresetü'l Hattâtin dağıtıldıktan sonra zaten bütün hattatlar ölmüşlerdi. Ölünün mezarda sakalının, tırnağının bir süre uzaması gibi onlar da şurda burda hayatlarını sürdürdüler, öğretecekleri bir yer öğretecekleri kimseler kalmamıştı, dağıtılan müesseselerden arta kalanlar, galiba bir kısmı Güzel Sanatlar Akademi'sine Şark Tezyini Sanatlar Bölümü'ne hoca olmuşlardı, Reisü'l-Hattatin Kamil Akdik'i, İsmail Hakkı Altunbezer'i, Necmeddin Okyay'ı, biraz da çekingen yürüyüşleriyle Akademi'de şurda burda görürdük, sonra o bölüm kapatıldıydı galiba, son yıllarda yine açılmış ama ne zaman bilmiyorum, bu konu da başlıbaşına bir araştırma gerektirir kanımca. Fakat şimdi hat sanatı camekânın içinde sırtından toplu iğneyle iliştirilmiş kelebeğin kanadındaki revnak gibi; uçan kelebeğin kanadındaki revnak değil bu, ama belli olmaz "Kur'an Arabistan'da indi, Türkiye'de yazıldı" dedirten güç hâlâ bizim damarlarımızda olsa gerek... Dünyanın herhangi bir meydanına aynı boyda dikilse Firavun'un ölmez dikilitaşına tepeden baktırabilecek gücü veren taşın işlemesinden çok üstündeki yazıların güzelliği değil midir? Binlercesi betonarme mıcırı yapılmak için yerlerinden sökülmüşlerinin arkasında onların güzelliğini kanıtlayacak daha binlercesi var... Hâmit Aytaç da bu güzelliğe öleceği güne kadar tıpkı duvar ören bir ustanın duvara taşını koyuşu gibi taşını koydu, onun ve yaşayan başka ustaların yetiştirdikleri ve yetiştirecekleri öğrencilerinde bu abstre resim türünün en güzeli yaşayabilir...

Hamit Aytaç eğer varsa hataları ve şüphesiz sevaplarıyla mezarında rahat uyusun...

Hürriyet Gösteri,
20 (Temmuz 1982), s. 14-15.

Arçelik Grion Ankastre Serisi ile
en güzel anları mutfakta
paylaşın.
Koç
arcelik.com.tr
444 0 888
arçelik
Yeniliği əşkla təsarlar

Afro Kısmet

İSTANBUL BİENALİ DİREKTÖRÜ BİGE ÖRER, SANATÇI FRED WILSON'IN GEÇEN YIL 15. İSTANBUL BİENALİ KAPSAMINDA PERA MÜZESİ'NDE GERÇEKLEŞTİRDİĞİ "AFRO KISMET" BAŞLIKLI ÖZGÜN YERLEŞTİRMESİNİ DEĞERLENDİRDİ. "AFRO KISMET", 23 MART-28 NİSAN'DA LONDRA PACE GALLERY'DE SERGİLENDİ, 10 TEMMUZ-17 AĞUSTOS 2018 TARİHLERİ ARASINDA DA NEW YORK PACE GALLERY'DE İZLEYİCİLERLE BULUŞACAK.

BİGE ÖRER

Fotoğraflar: Sanatçı, IKSV ve Pace Gallery'nin izniyle

Pandora'nın Kutusu misali, bilmiyorsan bilmiyorsun, ancak bir kere söylendi mi, kutuyu kapatamazsın.

Fred Wilson

Yüzyıllar boyunca konuşulmayan, yokmuş gibi yapılan, üstünde düşünmeye değer bile bulunmayan siyahların tarihini Fred Wilson, yirmi beş yılı aşkın bir zamandır sanatsal pratiğinin merkezine yerleştiriyor. 'Küresel kültürel tarihler bağlamında içerme, dışlama ve silerek yok etme politikalarını ele alan Wilson, müzelerde benimsenen sergileme geleneklerinin yanı sıra kültürel, ekonomik ve sanatsal anlatılarda incelenmeden geçilen ırk ve ırka ilişkin mefhumları sorgulamaya açıyor.'[1] Wilson, Kathleen Goncharov'la yaptığı söyleşisinde şöyle diyor: "İnsanların ırka dair kör noktalarının hemen farkına varırım, ancak asıl ilgimi çeken, geniş toplumun bazı meseleleri nasıl inkâr ettiği ve de çoğunluğa göre çeperde kalan veya görünmez olan insanlardır. Bu durum, ırk meselesini de aşar."[2]

Wilson, 2017 Sonbaharı'nda 15. İstanbul Bienali kapsamında Pera Müzesi'nin üçüncü katına yayılan *Afro Kısmet* isimli geniş çaplı bir yerleştirme gerçekleştirdi. "iyi bir komşu" başlığıyla Elmgreen & Dragset küratörlüğünde gerçekleştirilen ve ziyaretçilerini aynı toplumda farklı kimliklerle bir arada yaşama tahayyülü üzerinde düşünmeye davet eden 15. İstanbul Bienali kapsamında, yoğun bir araştırma sürecinin ardından üretilen bu iş, Wilson'ın farklı ilham kaynaklarını aynı düşünce alanına çektiği bir zemine oturdu. Wilson, Osmanlı İmparatorluğu'ndan Cumhuriyet Türkiyesi'ne bu coğrafyada siyahların nasıl yaşadıklarını hem tarihsel hem de günümüz perspektifinden araştırdı. Araştırmasının başlangıcından itibaren, Osmanlıların Afrika kökenli insanlarla olan uzun fakat henüz gün yüzüne çıkmamış bir tarih boyunca kurdukları ilişkide, İstanbul'un konumuna oldukça ilgi duyuyordu. Bu topraklara farklı yollardan getirilmiş Afrika kökenli Türkiyelilerin geçmişleriyle ilişkilenme biçimlerini anlamaya çalışan Wilson, bu alanda çalışan araştırmacılarla, gazetecilerle görüşmelerinde bu konuların hâlâ henüz kapağı açılmamış bir pandora kutusu olduğunu gözlemledi. Wilson, pratiğinin belirleyici unsur-

larından olan bu alanda yaptığı "arkeolojik araştırmayı" İstanbul'da da sürdürerek, müze koleksiyonlarında siyahlara nasıl yer verildiğini, siyahların görsel imgelerinin ne şekilde yer aldığını izlemek üzere birçok müze ziyareti yaptı. Puşkin'den Othello'ya ve Baldwin'e dünya edebiyatından esinlendi ve Afrikalı karakterlerin Türkiye edebiyatında, görsel sanatlarında ve sahne sanatlarında nasıl yer aldığının da izini sürdü. Tüm bu araştırma, sanatsal pratiği için daha önceki çalışmalarında kullanmış olduğu yöntembilimi sürdürürken, aynı zamanda melez yapılar oluşturmasına imkân tanıdı ve pratiğinde önemli bir kırılma noktası oluşturdu. Bu araştırma, hem birçok parçadan oluşan ve parçaları tekil olarak işleyebilecek hem de parçaları bir bütün oluşturan bir yerleştirme olarak açımlandı.

Baltimore'dan Kahire, Venedik ve İstanbul'a

> *Ama yalvarırım, mektuplarınızda bu üzücü olayları*
> *[anlatırken*
> *Nasılsam öyle söz edin benden.*
> *Hiçbir şeyi hafifletmeyin, ama*
> *hiçbirini de*
> *Anlatmayın kötü niyetle.*
>
> William Shakespeare, *Othello*[3]

Wilson, aldığı sanat tarihi eğitimini New York'ta doğup büyümüş ve çeşitli müzelerde sanatçı, eğitmen, Afrikalı-Amerikalı bir izleyici gibi farklı rollerde karşılaştığı deneyimleriyle bütünlemiş biri olarak, 1992'de Baltimore Maryland Historical Society'de ilk müze sergisini gerçekleştirdi. Bu sergi "Müzede 1844'ten bu yana az çok sabit kalmış olan koleksiyon oluşturma ve sergileme izlekleri dolayısıyla koleksiyonun bugüne kadar süregelen kör noktalarının, dışlamaların ve içermelerin hikâyesini anlat[maktaydı]."[4] Wilson, müze koleksiyonlarının oluşumunu, koleksiyonlarda neyin görünür neyin görünmez olduğuyla ilişkili araştırmasını "Mining the Museum" isimli çığır açıcı sergisiyle sanat dünyasının gündemine getirdi. Müzenin koleksiyonu ve o koleksiyonun anlatıya dayalı ve biçimsel sunumu, siyah ve yerli Amerikalıların tarihi yokmuşcasına kurulmuştu. Wilson, üretimi boyunca müzelerin kendilerine bakmalarını ve kendileriyle yeniden yüzleşmelerini sağlamaya devam etti. Sanat kurumlarının sergileme yöntemlerindeki bilinçdışı ırkçı referanslarla yüz yüze gelmesini sağlayarak anlatı kurma ve tarihsellik açılarından kurumsal eleştirinin kendi içlerinden çıkmasına yol açtı. Baltimore için kurumun koleksiyonunda o güne kadar el değmemiş ve gün yüzüne çıkmamış objelerle çalıştı. Bu objelerin koleksiyondan seçtiği diğer malzemelerle birlikte müzede sunumları üzerine yoğunlaşan Wilson, % 75'i Afrikalı-Amerikalı olan Baltimore'daki cemaatin projeyle ilişkiye geçmesini, hikâyelerini anlatmalarını ve çoğu zaman dışlandıklarını hissettikleri sanat kurumlarında kendilerine dair bir şey bulabilmelerini de sağladı.

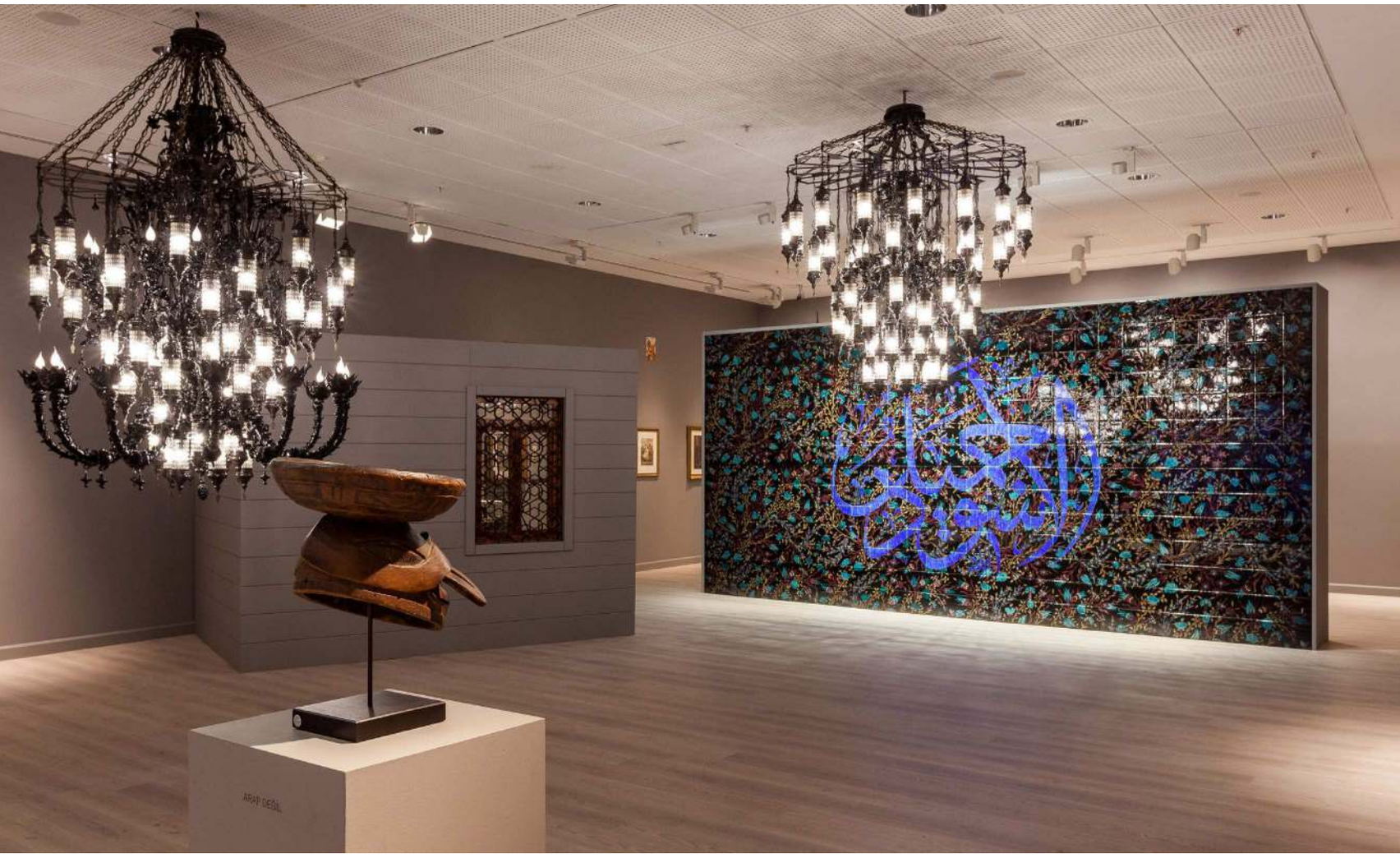
Wilson 1992-1993'te 4. Uluslararası Kahire Bienali'ne *Re: Claiming Egypt (Mısır'ı –Yeniden– Talep Etmek)* adlı işiyle katıldı. Bu proje, "ağırlıklı olarak Batı'nın Mısır'a bakışı, tarihsel olarak Avrupa'nın, Amerika'nın ve Afrikalı-Amerikalıların Mısır'ı nasıl gördüğüyle" ilgiliydi.[5] Projenin onun için kişisel olarak önemli olmasının bir sebebi babasıyla birlikte kısa bir süreliğine Mısır'da yaşamış ve ülkeyi boylu boyunca gezmiş olmasıysa, bir diğer sebebi de projenin dünyanın bu bölümüyle bir ilişki kurması ve burada yaşayan siyahların tarihsel bağlamını açımlamasıydı.

Venedik Bienali'nde 1930 yılında açıldığından beri ABD Pavyonu'nu temsil etmek üzere davet edilen ikinci Afrikalı-Amerikalı sanatçı

Fred Wilson, **Afro Kısmet,** 2017
Tarihsel fotoğraflar, gravürler ve yağlıboya tablolar; çağdaş akrilik tablolar ve minyatürler, 19. yüzyıl sonlarından Othello posteri, MÖ 3. yüzyıldan kalma antropomorfik terracotta şişesi, MÖ 5. yüzyıldan cam asmalar; çağdaş İznik çini panelleri, halı, avize heykeller, küre heykeli, üfleme cam heykeller; 20. yüzyılın ikinci yarısından kalma ahşap Afrika maskesi, 20. yüzyılın sonundan Afrika figürleri, ahşap sahte duvar, kuş kafesi, antik sandalye ve masa, duvar vinili, monte edilmiş fotoğraf taramaları, deniz kabukları Değişken boyutlar Sanatçı ve Pace Gallery'nin izinleriyle (New York) Denver Art Museum'un desteğiyle üretilmiş ve sergilenmiştir.

Üstte ve sağda:
Fred Wilson, **Afro Kısmet,**
Enstalasyon görüntüsü:
Pera Müzesi, 2017

2003 yılında Fred Wilson oldu. İlki ise ondan sadece altı yıl önce ABD Pavyonu'nda kişisel bir sunum gerçekleştiren Robert Colescott'tı.[6] Wilson, Venedik'te Rönesans'tan bu yana siyahların hikâyesini ve toplumsal hayattaki rolünü araştırırken Shakespeare'in en iyi bilinen karakterlerinden Othello'nun peşinden gitti. Askeri alandaki başarılarına ve zekâsına rağmen derisinin rengi nedeniyle sürekli "öteki" ve diğerlerinden farklı hissettirilen Othello, diğer karakterler tarafından "siyah" olarak adlandırıldığında sadece onun derisinin rengine değil, aynı zamanda bu rengin işaret ettiği kültürel sembollere –beyazın şeref ve masumiyeti temsil etmesine karşılık siyahın günahkârlığı ve suçu temsil etmesi– referans verilmesi, Avrupa medeniyetlerinde yüzyıllardır süregelen önyargılar ve siyahların bu süreçteki deneyimleri hakkında çarpıcı bir örnek oluşturmaktaydı.[7] Wilson ırk, etnik köken ve kültüre dair meselelere tarihsel bir bakışla, karışık teknik bir yerleştirme yarattı. Yerleştirme, yerleri siyah-beyaz karolar, duvarlarıysa Afrikalı-Amerikalı kölelerin anlatılarından oluşan grafitilerle kaplı bir oda, Venedik'teki Murano camı üflemecilerinin ürettiği siyah bir cam heykel, sahte bir müze sergisi, sökülüp ye-



niden bir araya getirilmiş bir heykel, tarihsel resimlerden yükselen sesler, telkin edici etiketler eşliğinde vitrine dizilmiş objeler ve *Othello*'nun ters yönde yansıtıldığı bir video enstalasyonundan oluşuyordu. Wilson, bu işiyle aynı zamanda Venedik'te geçmişte yaşamış ve bugün yaşayan Afrikalılar arasında bir bağ kurmayı amaçlıyordu.

Wilson, 15. İstanbul Bienali için çalışmalarına başladığında tüm bu üretimin bir parçası olarak, özellikle de Mısır-Kahire ve İtalya-Venedik arasındaki çalışmalarıyla bir üçgen yaratmayı hedeflemişti. Osmanlı İmpratorluğu zamanında köle akışının merkezlerinden biri de Kahire'ydi. Wilson, Venedik'te cevap aradığı sorulara, bu alanda ulaşabildiği kaynakların sınırlı olması nedeniyle ("Venedik'te yaşayan siyahlara dair elimizde herhangi bir belge, biyografi veya otobiyografi bulunmamaktadır.")[8] tam olarak yanıt bulamadı. 15. İstanbul Bienali'ndeki işi için İstanbul'a araştırma gezisine gelirken de bu topraklarda siyahların hikâyesiyle ilgili görüşmeler yapmak, hem tarihsel perspektiften hem de güncel durumla ilgili bilgi toplamak istiyordu.

"Her zaman farklı hikâyeler peşindeydim. Bu hikâyeler diğer daha büyük meselelere nazaran ikincil öneme sahip, görünüşte bir sonuca varmıyor olabilir, ama bazı şeyleri didiklemek heyecan verici."[9] Üretim sürecinde birçok farklı kanaldan beslenen Wilson, İstanbul'da alanda çalışan akademisyenler, tarihçiler, gazeteciler, Afrika kökenli Türkiyeliler ve sivil toplum örgütü temsilcileriyle görüşerek siyahların bu topraklardaki yaşamları ve görünenin altındaki gerçeklerle ilgili bilgi topladı. Çeyrek asıra varan araştırmalarını yerelle birleştirmek hayaliyle farklı uzmanlık alanlarına sahip zanaat ustalarıyla yaptığı görüşmeler, düşünsel pratiğini yerelle birlikte ele aldığı ve üreterek gerçekleştirdiği bir süreci mümkün

kıldı. Wilson'ın yanılmaz içgüdüsü, farklı katmanlardan oluşan ve birçok alternatif okumaya alan açan yerleştirmesinin ayrıntılarına karar verme aşamasında önemli rol oynadı. Resmi tarihin yapısökümü, kurumsal eleştiri gibi meseleleri sanatının merkezine alarak izleyiciyi Türkiye'deki kölelik tarihi ve Afrika kökenli nüfusun geçmişle olan ilişkisi üzerine düşünmeye davet etti.

Osmanlı'da kölelik sistemi, Türkiye'deki siyahlar

Genel kabulün aksine, Osmanlı İmparatorluğu'nda kölelik sistemi oldukça önemliydi. Bu alandaki önemli araştırmalarını sürdüren Ehud R. Toledano, tarihsel süreci şöyle anlatıyor: "Osmanlı devletinin 13. yüzyıldaki yükselişinden itibaren kölelik, Osmanlı yaşantısının her kesiminden insanlara aşinaydı ve yaygın bir şekilde kabullenilmişti. Osmanlı İmparatorluğu'nda, daha çok kul sistemi olarak bilinen askeri yönetim köleliği, daha sınırlı bir çapta olsa da harem, hane içi ve tarım gibi alanlardaki diğer kölelik türleriyle birlikte var oldu."[10] Bununla birlikte Toledano, Osmanlı kölelik sisteminin Batılı ve Batılı olmayan kölelik sistemlerinden farklı, kendi belirleyici özelliklerine sahip olduğunun altını çiziyor. Özellikle ev içi hizmet söz konusu olduğunda sahip-köle ilişkisinin Amerika'daki plantasyonlarda olduğu gibi katı ve agresif bir nitelik taşımaması ve kölelerin azat edilme olasılığı, Osmanlı'daki kölelik sistemini farklılaştıran mekanizmalar olarak kabul ediliyor.[11] "Osmanlı köleliğini lağvetme çağrısı, gayrimüslimlerin eşitliği konusunu bir kenara koyarsak, Tanzimat döneminde gündeme gelen kültürel açıdan en yoğun ve hassas konuydu. Kölelik, kamuoyunda nadiren tartışılmış olsa da, elit yaşantının hem kamusal hem de mahrem alanlarına sirayet etmiş olduğundan, günlük ve şahsi bir endişe kaynağıydı.[12] Hakan Erdem, Osmanlı Köleliği'ni "Açık Kölelik" olarak tanımlıyor ve Osmanlı'da kan bağına dayalı bir köle sınıfı olmadığını, 19. yüzyılda yirmiye yakın etnik kökenden kölenin var olduğunu belirtiyor.

Türkiye'de siyah kölelerle ilgili yapılan araştırmaların azlığı bir yana, Türkiye eğitim sisteminde Osmanlı döneminde kölelikle ilgili ya da "'1857 yılında Afrika'dan gelen köle ticaretinin tamamen yasaklanmasına dair"[13] neredeyse hiçbir bilgi yok. Doğru terminolojinin kullanılması ya da kölelik geçmişiyle hesaplaşılması bile başlı başına bir bilinç gerektiriyor.[14] Wilson, bu coğrafyada yaşanan ama üzerinde çok da durulmayan kölelik, sömürü, insan hareketliliği gibi konuları çok katmanlı bir şekilde işinin parçası yaparak izleyiciyi bu alan üzerinde düşünmeye davet ediyor.

Boğaziçi Üniversitesi'nde Osmanlı İmparatorluğu'ndaki siyah köleler, özellikle de harem ağaları üzerine doktora çalışmasına devam eden Yıldız Yılmaz da, 'bu coğrafyada, çok da uzak olmayan bir tarihte, bizimle birlikte yaşayan siyahların olduğu ve zaman içinde eriyip gittikleri bilgisine sahip olmadığımızı ilk defa somut bir şekilde ortaya koyduğu için Fred Wilson'ın İstanbul'a özel olarak ürettiği serginin önemine'[15] değiniyor.

Wilson'ın araştırma sürecinde görüştüğü isimlerden Gürel Tüzün, birçok değerli çalışmasının yanı sıra Tarih Vakfı'nda Türkiye'deki Afrika kökenli yurttaşların deneyimlerinin kaydedilerek görünür kılınmasını amaçlayan "Sessiz Bir Geçmişten Sesler: Afrika Kökenli 'Türk' Olmanın Dünü ve Bugünü" projesinin genel koordinatörlüğünü üstlenmiş. Tüzün, Wilson'ın işini tarihte çoklu anlatıların öneminin altını çizdiği ve aynı olaya farklı perspektiflerden bakmak gerektiğini hatırlattığı için önemli buluyor. Wilson'ın müze koleksiyonları ve sunumlarına

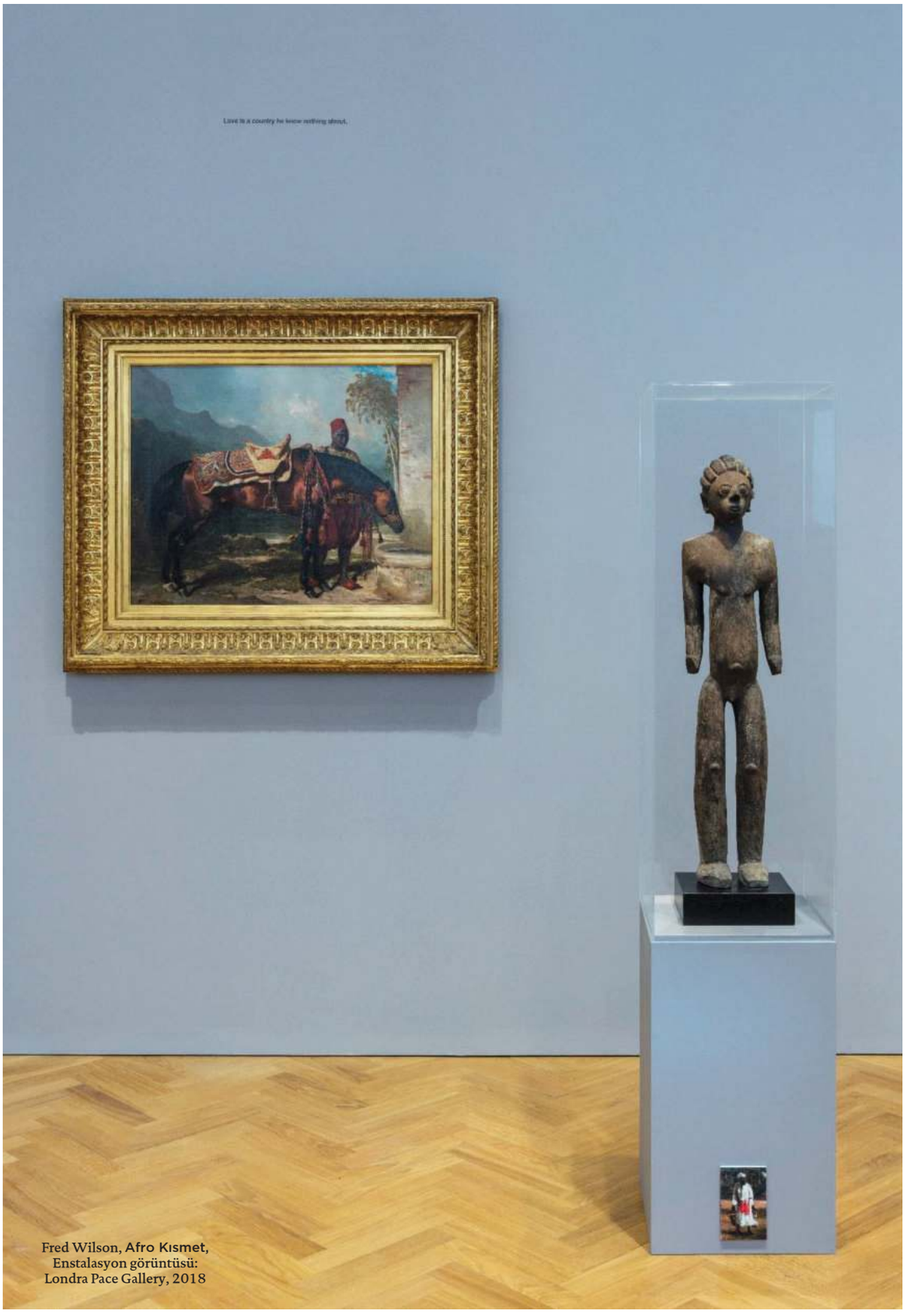
getirdiği deneysel yaklaşımla, aynı toplumda bir arada yaşayan ama travmatik bir tarihi paylaşan gruplarla ilgili (Türkiye'de Kürtler, Ermeniler, Rumlar başta olmak üzere tüm azınlık grupları) önemli tartışmaların açılabileceğine inanıyor.[16]

Wilson'ın İstanbul'da görüştüğü siyah nüfustan gazeteci Alev Karakartal, bir grup arkadaşıyla katıldığı tanışma buluşmasında, "Amerikalı ve Türkiyeli siyahların yalnızlık/ yalnız bırakılmışlık, sessizlik ve rengini, dolayısıyla kendini soluklaştırmak, silikleştirmek hatta yok-muş varsaymak gibi kavramlar etrafında dönüp durmalarının, Afrika diasporasının yaşadığı ortak/ benzer deneyimleri bir kez daha vurgulaması bakımından aynı anda hem tanışlık hem şaşkınlık duygularına [yol açtığını]"[17] hatırlıyor. Sergiyi gördükten sonra ise görüşünü şöyle özetliyor: "[…] Ait olduğun/ hissettiğin topluluğa reva görülenin dünyanın her yerinde benzeşmesine karşı aynı anda duyulan öfke ve dayanışma insanlık halleri ise paha biçilmez."[18]

Afro Kısmet Pera Müzesi'nde

Wilson, *Afro Kısmet* adlı yerleştirmesinde Osmanlı kültürü ve bu kültürde siyahların oynadığı role ilişkili çeşitli nesnelere yer verdi. Makrodan mikroya doğru bakıldığında "tali" olanın ya da hep ikincil, detay olarak gösterilenin yerinin değiştirilmesi ve merkezde konumlandırılmasını sağladı; izleyicinin algısında büyük fark yaratmayı başardı. Yerleştirmenin girişinde iki Osmanlı şamdanı, Venedik'te Murano adasında yüzyıl-

Fred Wilson, **Afro Kısmet,** Enstalasyon görüntüsü: Londra Pace Gallery, 2018



Fred Wilson, **Afro Kısmet**,
Enstalasyon görüntüsü:
Londra Pace Gallery, 2018

lardır cam işi yapan bir ailenin üyesi olan Stefano Toso'nun alışılmışın dışında siyah, opak camdan yaptığı çok büyük, barok avizelerle bir araya gelmişti. Bu avizeler, Afrikalı insanların kaderiyle Avrupa imparatorlukları arasındaki zıtlıkları çağrıştırıyordu. İki farklı formun düşünülmedik bir şekilde bir araya gelmesinden oluşan bu nesnelerin birbirine yabancı görünmemesi –siyah rengin onları birleştiriyor olması, avizelerin çevreyi aydınlatması– estetik olarak da güzel ve göz alıcıydı. Avizeler, Türkçede siyahları tanımlamak için kullanılan "gündüz feneri"ni çağrıştırıyordu. Sanatçının gözünde bu fenerler, bir yandan aydınlıkta bile ışıldama gücüne sahipken öteki yandan ötekileştirmeye de kapı aralayan bir semboldü. Wilson, yüzyıllardır steril yüzey algımızı belirleyen beyaz fayans yerine siyah arkaplanlı seramik panoları yerleştirerek, çok radikal bir biçimde, estetik bir yapıyı kırdı.

Wilson, kökeni 8. ve 9. yüzyıllara, Uygurlara kadar uzanan Türk çini ve seramik sanatı geleneğini sürdüren İznik Çini Vakfı'yla işbirliği yaparak iki tane İznik çinisi pano üretti. Alanında önemli isimlerden hat ustası Ferhat Kurlu ile birlikte çalıştı. Geleneksel çiçek desenleriyle kaplanmış olan bu çiniler, alışılmadık şekilde siyaha yakın, patlıcan moru gibi renklere boyanmıştı. Üzerlerine Arapça hatla "Siyah Güzeldir" ve "Annemiz Afrika" yazan Wilson, dille ve estetikle kurduğu ilişkiyi de bu projeye dahil etti. "Siyah Güzeldir", 1960'larda Afrikalı-Amerikalıların başlattıkları kültürel harekete gönderme yaparken "Annemiz Afrika" hepimizin geldiği, bizi kucaklayan yere işaret ediyordu. Hemen yan duvarda, bir dönem orta sınıf büyük şehirli ailelerin salon duvarlarında sıkça rastlanan iki Afrikalı duvar biblosunun yanında bulunan "Arap değil" yazısı, siyahların Arap olarak çağrıldığı bir ülkede çoğunlukla negatif olduğu fark edilmeyen bir bağla kurulan bu ilişkiyi de görünür kıldı.

Osmanlı saray kültürüne gönderme yaparak el yazmaları gibi lüks öğeleri süsleyen ve genelde padişah ve diğer yüksek mertebelilere sunulan bir sanat şekli olan Osmanlı minyatürünün örneklerinde de siyahların izini süren Wilson, minyatür ustası Özcan Özcan'la işbirliği yaparak var olan farklı minyatür örneklerinden parçaları bir araya getiren çalışmalar hazırladı. Minyatürlerde ten renklerinin siyaha yakın olmasını isteyen Wilson, minyatürleri bir rüya olarak gördüğünü söylüyordu: "Bu karakterlerin Afrikalı olması ve onların rüyaları/ hayalleri üzerine düşünmek istedim. Herhangi biri bu sistemden kurtulacağını düşünüyor muydu? Özgür olmayı hayal ediyorlar mıydı? Konstantinopolis'ten onları kaçıran bir geminin içinde olmak isterler miydi?"[19]

Yerleştirmede Wilson'ın farklı müzelerden aldığı değerli, tarihi resimler de vardı. Pera Müzesi'nin izniyle, koleksiyon katında yer alan *Türk Hareminden Bir Sahne* (Franz Hermann, Hans Gemminger, Valentin Mueller, tuval üstüne yağlıboya, 130 x 193,5 cm, 1654) adlı yağlıboya resim, Wilson'ın yerleştirmesinin bir parçası olarak sergilendi. Bu resim, "Osmanlı Haremi'nin betimlendiği ve üzerinde tarih bulunması açısından da önemli bir belge değeri olarak kabul edilmiştir. İki bölüm halinde düzenlenmiş kompozisyonun alt bölümünde misafir karşılama ve dans teması işlenirken, üst bölümdeyse rebab, def ve santur çalan sazendeler eşliğinde, başlarında terpuşları, ellerinde işlemeli yemenileriyle dans eden kadınlar betimlenmiştir."[20]

19. yüzyılda kent yaşamını resmeden oryantalist ressamların İstanbul'un gözde mesire yeri Kâğıthane'deki cirit oyunundan Kapalıçarşı ve İpek Pazarı'na ve Sema Eden Dervişler'e kadar uzanan temalarında siyahların toplumda nasıl yer aldıklarını da Wilson'ın öne çıkardığı temalarda görmek mümkündür.[21] Bu resimlerin hepsinde çeperde kalmış bir Afrikalıyı bulabilirsiniz. Bu karakterlerin kim olduğunu, ne yaptıklarını, nasıl bir yaşam sürdüklerini merak eden Wilson, izleyicinin de bu karakterleri fark etmesini, bundan sonra karşılarına çıkacak resimlerde de Afrikalı karakterleri ve bu karakterlerin neyle meşgul olduklarını görmesini istedi.

Flag Paintings (Bayrak Resimleri), Afrika ülkelerinin bitmeyen bağımsızlık mücadelesine gönderme yapar. Beyaz tuvalin üzerine atılmış renklerini kaybetmekte olan siyah çizgiler, şekiller ve sembollerden oluşan bu bayrak resimleri, siyahlığın ne olduğunu ve bayrak kavramının ülkeyi temsiliyetini yeniden sorgular. *Flag Paintings*'in hemen yanında yer alan üfleme cam heykeller, aynı zamanda hem sıvı hem de katı olan yapılarıyla göz alıcı olmalarının yanı sıra siyah gözyaşlarını anımsatırlar. Yağ, katran, mürekkep, sperm gibi farklı farklı maddelerin niteliklerini de beraberinde getiren bu cam üflemeler, Afrikalı olma hissinin de bir sembolüne dönüşürler.

Fred Wilson'ın, çalışmasının parçası olarak çok çeşitli objeyi ve referansı bir araya getirmesi, çalışmanın farklı katmanlardan okunmasını ve belirli referanslara da yolculuk yapabilme imkânını beraberinde getirir. Tarihi fotoğraflar, gravürler ve yağlıboya tablolar; çağdaş akrilik tablolar ve minyatürler, 19. yüzyıl sonlarından bir Othello posteri, MÖ 3. yüzyıldan kalma antropomorfik terrakotta şişesi, MÖ 5. yüzyıldan cam boncuklar; çağdaş İznik çini panelleri, halı, avize heykeller, küre heykeli, üfleme cam heykeller; 20. yüzyılın ikinci yarısından kalma ahşap Afrika maskesi, 20. yüzyılın sonundan Afrika figürleri, ahşap sahte duvar, kuş kafesi, antik sandalye ve masa, duvar vinili, monte edilmiş fotoğraf taramaları ve deniz

Fred Wilson, **Afro Kısmet,**
Enstalasyon görüntüsü:
Londra Pace Gallery, 2018

Fred Wilson, **Afro Kısmet**,
Enstalasyon görüntüsü:
Londra Pace Gallery, 2018

kabukları bu çok katmanlı dünyanın parçalarını oluşturur. Wilson, adeta kendi müzesini, sergi mekânının içinde kurar ve farklı yerlerde topladığı ya da ürettiği objelerden bir seçkiyi, bir nevi küratör titizliğiyle bir araya getirir. Eserlerin tanıtıcı etiketlerini bile kendi hazırlar ve yapacağı referansları itinayla seçer.

Wilson, "saklı tarihler ifşa eden objeleri ve daha da önemlisi, arşivlerin ve müze koleksiyonlarının iç işleyişleri ile ideolojik paradigmalarını açığa çıkarmakla" haşır neşir olmuş "Foucauldiyen bir arkeolog" ve "kavramsal bir materyalist" olarak değerlendirildi.[22] Wilson'ın temel meselesi çok yüklü ve acılı bir tarihe dayansa da hiçbir şekilde tahrip edici bir öfke barındırmıyor. Çalışmalarını çatışmacı olarak kurmuyor; sergi mekânında izleyicilerin yaşadıkları deneyimin onları düşündürmesini, onlara soru sordurmasını, onlarda farkındalık yaratmasını istiyor. Yaşananları hatırlamaya, yok saymamaya ve gündelik hayata ve dile işleyen, kimi zaman çok da bilincinde olmadığımız ırkçı yaklaşımlara dair farkındalık yaratmayı amaçlıyor. İzleyiciyi ırk, kimlik, tarih, toplum ve kültür üzerine evrensel açıdan yeniden düşünmeye ve çoklu tarih anlatılarının ve yazımının peşinden gitmeye davet ediyor.

James Baldwin'in İstanbul'una yolculuk

> *Nereden geldiğini biliyorsan, gidebileceğin yerlerin sınırı yoktur.*
>
> James Baldwin,
> *Bundan Sonrası Ateş / The Fire Next Time*

> *Hepimiz suçlar işliyoruz. Önemli olan, bunlarla ilgili yalan söylememek – ne yaptığını, neden yaptığını anlamaya çalışmak... Ancak böyle affetmeye başlayabilirsin kendini. Çok önemli bu. Eğer kendini affetmezsen kimseyi affetmezsin ve aynı suçları işleyip durursun.*[23]
>
> James Baldwin,
> *Bir Başka Ülke / Another Country*

James Baldwin, 1961-1971 yıllarında dönüşümlü olarak yaşadığı İstanbul'u bir sığınak olarak gördü ve *Bir Başka Ülke* (*Another Country*)[24] isimli, uzun yıllar üstünde çalıştığı romanı İstanbul'da tamamladı. *Düşenin Dostu* (*The Friend of the Fallen*)[25] gibi döneminde büyük ses getiren bir oyunu Engin Cezzar-Gülriz Sururi Tiyatrosu'nda yönetti.

Baldwin entelektüeller ve sanat çevresiyle kurduğu derin dostluklarla İstanbul'u yazılarını yazabileceği ve ABD'nin sivil haklar mücadelesine nesnel bir şekilde bakabileceği bir alan olarak kurguladı. Aykan Safoğlu, 1 Mart 2013'te Berlin'de tamamladığı *Kırık Beyaz Laleler* isimli çalışmasında Baldwin'e şöyle seslenir: "ABD'li beyazlara ülkelerinin unuttukları tarihlerini anlatmanın yollarını düşünürken, tarihini unutmaya başlamış bir ülkenin en büyük şehrindeydin." Sedat Pakay'ın *From Another Place* isimli, Baldwin'in İstanbul'da geçirdiği zamana odaklanan filmi ve fotoğrafları da yazarın ikinci bir ev olarak hissettiği kentle ilişkisiyle ilgili önemli ipuçları sunar. Baldwin'in İstanbul'da geçirdiği zamanın sanatsal ve edebi üretimine katkılarına odaklanan çalışmasında Magdalena J. Zaborowska ise, "Baldwin'in Türkiye'de geçirdiği on yılı, gönüllü bir sürgün, Atlantik boyunca Afrikalı-Amerikalılığı görmenin ve kavramsallaştırmanın yeni yollarına açılan sanatsal bir demlenme ve keşfin zamansal ve mekânsal süreci" olarak okur.[26]

Fred Wilson, İstanbul'u adeta bir sığınak gibi gören James Baldwin'in hikâyesini de yerleştirmeye esin veren bir ruh gibi çağırarak hem izleyicinin ABD'deki sivil haklar mücadelesine tarihsel bir perspektiften yaklaşmasını sağlar hem de Baldwin'in Türkiye'de kalışı süresince açıkça telaffuz edebildiği "Amerikalı kimliğinin inşasında ırk ve erotizmin birbirine bağımlılığıyla ilgili sanatsal ve politik endişesi[nden]" yola çıkan tezini yeniden ele almasının kapısını aralar.[27] Wilson, Baldwin'in *Başka Bir Ülke*'sinden yapılan alıntıya, yerleştirmenin bir parçası olarak yer vererek edebiyatla ve tarihle kurduğu ilişkinin sanatıyla bütünleşmesini hedefler.

Sonsöz yerine: Esmeray bir çocuk şarkısını seslendiriyor

Wilson, son olarak, Türkiye'deki Afrika kökenli yurttaşların aynı zamanda hüzünlü ama bir o kadar da neşeli sesini temsil eden, 70'li yıllarda ülkenin en ünlü müzisyenlerinden biri sayılabilecek Esmeray'ın[28] "yağmur yağıyor, seller akıyor, Arap kızı camdan bakıyor" sözlü çocuk şarkısına adeta kendi hislerinin eklendiği sözlerini[29], Brooklyn'deki stüdyosuna taşıyor:

13.5
Yağmur yağıyor, seller akıyor
Arap kızı camdan bakıyor

İşte benim Arap bacı
Saçlar kıvır kıvır, dudaklar kırmızı
Gözler boncuk boncuk, dişler inci dizi
Alnıma yazılmış bir kara yazı

Korkar kaçar çoluk çocuk
Bir çimdik 13.5
Rengim kara olsun varsın
Yeter ki kalbim kara olmasın

Annecim aman, geliyor öcü
Öcü değilse, Arap bacı
Bacının hakkı yok rahat yaşamaya
Bacının hakkı yok kalp taşımaya

Yağmur yağıyor, seller akıyor
Arap kızı camdan bakıyor

Korkar kaçar çoluk çocuk
Bir çimdik 13.5
Rengim kara olsun varsın
Yeter ki bahtım kara olmasın

NOTLAR

1
15. İstanbul Bienali sergi kitabından. Pablo Larios, *İyi Bir Komşu – Sergi* (İstanbul: İstanbul Kültür Sanat Vakfı), 362.

2
50. Venedik Bienali Uluslararası Sanat Sergisi için ABD Pavyonu'nun ulusal sunumu vesilesiyle hazırlanan katalogdan. Fred Wilson, "Interview" röportajı yapan: Kathleen Goncharov, "Speak of Me as I am", 2003, 22.

3
William Shakespeare, *Othello*, çev. Özdemir Nutku, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2017 [2008], V. Perde, 2. Sahne, s. 155.

4
Simon Dumenco, "Lost and Found: Artist Fred Wilson Pulls Apart Maryland's Hidden History", *Fred Wilson, A Critical Reader* içinde, yay. haz. Simon Dumenco, Londra: Ridinghouse, 2011, 31.

5
Fred Wilson, K. Anthony Appiah'la sohbet, s. 12.

6
http://www.contemporaryand.com/magazines/counting-bodies-its-not-just-about-the-maths/

7
https://www.cliffsnotes.com/literature/o/othello/character-analysis/othello

8
Sean O'Toole, "Counting Bodies: It's Not Just About the Maths," *Contemporary And*, 24 Mayıs 2017, http://www.contemporaryand.com/magazines/counting-bodies-its-not-just-about-the-maths/ (Erişim tarihi: 22 Ocak 2018).

9
Fred Wilson'la sohbet, Aralık 2017.

10
Ehud R. Toledano, "Ottoman Concepts of Slavery in the Period of Reform, 1830s–1880s", *Breaking the Chains: Slavery, Bondage, and Emancipation in Modern Africa and Asia* içinde, yay. Haz. Martin A. Klein, Wisconsin: University of Wisconsin Press, 1993, s. 39.

11
Arap Kızı Camdan Bakıyor, 7 Haziran 2014, https://www.youtube.com/watch?v=1OY6mK9PO0Q Erişim tarihi: 23 Ocak 2018. Yapım ve yönetimini Gül Muyan'ın üstlendiği, Ayvalıklı mermer ustası Mustafa Olpak'ın Afrika'da başlayıp oradan Girit'e ve İstanbul'a uzanan, İzmir'de son bulan üç kuşaklık aile öyküsü üzerine kurulu bir çalışma. Buradaki alıntı bu çalışmada Toledano'yla yapılan röportajdan aktarılmıştır.

12
Agy, s. 39.

13
Hakan Erdem, "Çerkesler ve Kölelik," *Guşıps*, 1 Ekim 2014, http://www.gusips.net/analysis/interview/7823-dr-hakan-erdem-ile-soylesi-cerkesler-bir-nevi-nufus-satiyor.html Erişim tarihi: 23 Ocak 2018. Hakan Erdem, ayrıca *Osmanlı'da Köleliğin Sonu 1800-1909* isimli kitabında bu alanda yapılmış önemli akademik çalışmasının bulgularını paylaşır (İstanbul: Kitap Yayınevi, 2013).

14
Afrikalılar Kültür ve Dayanışma Derneği'ni ilk kez 2006 yılında Mustafa Olpak kurdu. Derneğin amaç ve ilkeleri arasında "kökenleri Afrika kıtasına dayanan Afrika göçmeni Türk vatandaşlarının ekonomik, sosyal, kültürel ve insancıl nitelikteki sorunlarının, ırk, cinsiyet, dil ya da din ayrımı gözetmeksizin hak eşitliği çerçevesinde herkesin insan haklarına ve temel özgürlüklerine saygı duyarak, ulusal ve uluslararası hukuk ilkelerini gözeterek çözümlenmesi ve akademik çalışmaların sonucunda elde edilen bilgi, belge ve görsel materyaller üzerinde herhangi bir tasarrufa gitmeden kamuoyunun kullanımına açmakla yükümlü olduğunun bilinciyle hareket etmesi" de yer almaktadır. (http://www.afroturc.org)

15
Yıldız Yılmaz'la sohbet, 29.12.2017.

16
Gürel Tüzün'le sohbet, 03.01.2018.

17
Alev Karakartal'la sohbet, 05.01.2018.

18
A. Karakartal'la sohbet, 05.01.2018.

19
Fred Wilson'la sohbet, 19.12.2017.

20
Kesişen Dünyalar: Elçiler ve Ressamlar sergi kataloğundan. Yay. Haz. R.B. Kıbrıs , İstanbul: Pera Müzesi 72, 2014, s. 103.

21
Pera Müzesi koleksiyonundan Wilson'ın yerleştirilmesine dahil edilen eserler arasında *Kağıthane'de Cirit* (Luigi Acquarone [Antoine Ignace Melling'ten], 1891), *Kapalıçarşı* (Amadeo Preziosi, 1867), *İpek Pazarı* (Amadeo Preziosi, 1878), *Sema Eden Dervişler* (Amadeo Preziosi, 1857) ve *Mektup* (Rudolf Ernst, 1880'ler) bulunuyordu.

22
Jennifer Gonzalez, "Against the Grain: The Artist as Conceptual Materialist," Yay. Haz. Maurice Berger, *Fred Wilson: Objects and Installations 1979-2000*, Baltimore: Sanat ve Görsel Kültür Merkezi, Maryland Üniversitesi, 2001, s. 29.

23
James Baldwin, *Bir Başka Ülke,* çev. Çiğdem Öztekin, İstanbul, YKY, s. 82.

24
James Baldwin'in *Another Country* isimli kitabı Çiğdem Öztekin tarafından Türkçeye *Bir Başka Ülke* ismiyle çevrilmiş ve YKY tarafından ilk olarak Ocak 2005'te basılmıştır.

25
John Herbert'in *The Friend of the Fallen* isimli kitabı Ali Poyrazoğlu ve Oktay Balamir tarafından Türkçeye *Düşenin Dostu* ismiyle çevrilmiş ve Sander Yayınları tarafından ilk olarak 1970'te James Baldwin'in önsözüyle basılmıştır.

26
Magdalena J. Zaborowska, *James Baldwin's Turkish Decade: Erotics of Exile*, Durham: Duke University Press, 2009, s. 28.

27
Agy, s. 22.

28
İstanbullu sanatçı Leylâ Gediz'in, Lizbon'da yeni taşındığı evinde bulduğu bir Afrikalı heykelinden hareketle Esmeray'ın fotoğraflarını ve müziğini kullanarak hazırladığı video çalışmasının da olduğu *"Parabéns"* isimli sergisiyle ilgili ayrıntılı bilgi için https://www.leylagediz.com/parabéns-17/ adresini inceleyebilirsiniz.

29
13.5 şarkı sözleri, Şanar Yurdatapan tarafından yazılmış; Pelikan Müzik tarafından basılmıştır.

Bir Beyaz Duvar, Bir Kara Delik: (Oto)portre ve Yüzün Politikası

SANAT TARİHÇİ VE AKADEMİSYEN NERMİN SAYBAŞILI 6 ARALIK 2017 - 4 MART 2018 TARİHLERİ ARASINDA PERA MÜZESİ'NDE GERÇEKLEŞEN *"BANA BAK!: 'LA CAİXA' ÇAĞDAŞ SANAT KOLEKSİYONU'NDAN PORTRELER VE DİĞER KURMACALAR"* SERGİSİNDEN HAREKETLE GÜNCEL SANAT PRATİĞİNDE PORTRENİN VE OTOPORTRENİN YENİDEN YORUMLANMASINA VE SORGULANMASINA ODAKLANDI; AYNA/LAMANIN MANTIĞI VE BAZI FARKLI İHTİMALLER ÜZERİNE DÜŞÜNDÜ.

NERMİN SAYBAŞILI

Fotoğraflar: Pera Müzesi Arşivi izniyle

Öznelliğimiz söz konusu olduğunda bir açmaz bizi pusuda bekler: imge bizi önceler, ne yazık ki... Hayatta ne yaşıyorsak hep kendi imgemizle sınarız ve sınanırız. Kişi kendinde olmayanı bir başkasında göremez çünkü, kendi aynasından öte 'öteki'ni göremez. Oysa boşa çıkan ne ihtimaller vardır; iki ayna arasındaki tek bir cismin bile sonsuza çıktığı düşünülecek olursa...

Jacques Lacan'ın 'ayna evresi' tam da bu onulmaz yazgımızın kuramsallaşmış formudur: aynadaki aksinden büyülenen küçük çocuğun hali öznelliğimizin yapıtaşının tamlık yanılsamasına ve yabancılaşmaya dayandığının bir göstergesidir. Ayna, ontolojik bir gediğin cismanileşmiş halidir. Lacan'ın kavramsallaştırmasına göre parıldayan, göz alıcı aynanın yüzeyinde yansıyan görüntüsünün tam ve mükemmel olduğuna inanan çocuk narsistik bir deneyim yaşar ve bu ilksel deneyim öznelliğimizin tam kalbinde yatan ve asla tümüyle kapan(a)mayacak bir gediğin oluştuğu evredir. Ayna ile imge, imge ile kimlik arasındaki bağlantının kökeni Narkissos'a kadar geri gider; 'narsizm' sözcüğünün etimolojik kökeni de Narkissos'a dayanır. Yunan mitolojisinde geçen hikâyede bir su pınarı kenarında kendi aksini ilk defa gören ve bu görüntüye âşık olan Narkissos, ardında nergis çiçeği bırakarak tutulduğu yansımanın içine düşer ve boğulur. Suyun aynasına, aynalamasına ilişkin hikâye bununla sınırlı kalmaz, Avrupa'nın kültür tarihinde birçok kez karşımıza çıkar. Bunların içinden en bilineni *Hamlet*'in Opheliası'dır. Annesiz büyümüş genç ve güzel Ophelia, Hamlet'e âşık olmuş, ancak Hamlet'in kendisine karşı olan tuhaf ve tutarsız davranışlarından ruhsal ve bedensel dengesini kaybetmiş, babasının öldürülmesi neticesinde de aklını yitirerek ırmakta şarkı söyler bir halde suya gömülmüştür. Gaston Bachelard,

Shakespeare'ın *Ophelia*'sından yola çıkarak suyun hem gören göz hem de yansıtan ayna olduğunu belirtir. Işığı emip ondan bir dünya yaratan ırmak büyük sakin bir gözdür, manzaranın gözüdür ve bu göz aynı zamanda suya yansıyan manzara ile evrenin kendisini algıladığı ilk görüntü olarak kökensel bir aynadır da.[1] Evren suda, kadim aynasında dünyaya bakmakta, dünyayı ve kendisini seyretmektedir. Sanat tarihinde ise *mimesis* kuralına dayandırılan resmin daha en başından ayna ile ilişkilendirildiğini görürüz. Alberti 15. yy'da resmin dış dünyanın bir aynası olduğunu, dış gerçekliği bire bir yansıttığını düşünmüştür. Leonardo da Vinci de aynadaki yansımayı gerçek bir resim olarak adlandırmıştır.

Buradan hareketle Lacan'ın tartışması bağlamında aksin yalnızca ayna imgesi ile sınırlı olmadığını belirtmeliyiz. Yansıtıcı herhangi bir yüzey ayna/lama işlevi görür. Hatta çocuğa kendi yüzü ilk 'öteki' olan annesinin yüzünde ve gözlerinde yansır. Bakanla aynanın, bakılanla aynalayanın ilksel birliği önemlidir. Aynadaki imge, kimliğin olumlanması ve doğrulanması olarak, öznelliğe içkin parçalı ve yabancılaşmış bir benlik gerçeğini gizler. Halbuki saydam bir camın arkasındaki 'sır' denen ışık geçirmez incecik bir tabakadan ibaret ayna, bir ikilik barındırır: hem yansıtır hem emer, hem gösterir hem gizler, hem ikiler (*double*) hem siler. Tüm bu nedenlerden ötürü ayna mükemmel değil, tam aksine kusurlu bir nesnedir. Bakmanın ve görmenin nihai olarak görünenin ötesine, yüzün ve bedenin ötesine bakmak demek olduğunu mıhlar zihne ve göze. 'Ben', bedenden ötedir, ötededir. Hilmi Yavuz, *Lirik Defterler*'de 'Aynada tin'imi gördüm' diyerek Lacan'ın öne sürdüğünün aksine 'ayna evresi'nin egodan özneye geçişle birlikte yerini 'sembolik evre'ye bırakmadığını öne sürer ve şöyle devam eder: 'Ayna evresi', tini görünür [fark edilir, ya da kavranır, alımlanır] kıldığı sürece, –ki yaşam boyu sürüp giden bir *süreç*tir bu– bir *evre* değil!'[2]

Bu makale, 6 Aralık 2017 - 4 Mart 2018 tarihleri arasında Pera Müzesi'nde gerçekleşen "Bana Bak!: 'la Caixa' Çağdaş Sanat Koleksiyonu'ndan Portreler ve Diğer Kurmacalar" sergisinden hareketle güncel sanat pratiğinde portrenin ve otoportrenin yeniden yorumlan-

"Bana Bak!: 'la Caixa' Çağdaş Sanat Koleksiyonu'ndan Portreler ve Diğer Kurmacalar" sergisinden genel görünüm, Pera Müzesi, 7 Aralık 2017-11 Mart 2018.

"Bana Bak!: 'la Caixa' Çağdaş Sanat Koleksiyonu'ndan Portreler ve Diğer Kurmacalar" sergisinden genel görünüm, Pera Müzesi, 7 Aralık 2017-11 Mart 2018.

masına ve sorgulanmasına odaklanarak ayna/lamanın mantığı ve bazı farklı ihtimaller üzerine düşünecektir. Psikalaniz kuramından öğrendiğimiz üzere, kendilik her zaman için bir eksikliğe içkinse eğer, kendini ve 'öteki'ni tanıma bir yanlış tanıma ya da eksik tanıma formudur. Dolayısıyla tarihsel süreçte geleneksel bir temsil biçimi olan portre ve otoportre, günümüz sanatında sorgulanıp güncellendiğinde şeylerin değişen doğasının girift yansımalarıyla yüz yüze geliriz. Bu yüz yüze gelme hali bizi sadece epistemolojik bir kararsızlıkla ilişkiye geçmeye zorlamaz, aynı zamanda ontolojik bir kararsızlığa doğru da yol alırız. Bu tereddüt zerk edilen yolculukta 'öteki kim?' sorusunun nihai yanıtı varsa eğer o yine kendimize çıkacaktır. Bundan da öte eğer insan insanın aynasıysa, kişi kendisine bir başkasının yüzünden bakmalı, aynasında ve aynasından görmelidir. (Oto)portre geleneksel olarak düşünüldüğünün aksine benliğin özünü değil, benlik ile 'öteki' arasındaki ilişkiyi yansıtır.

(Oto)portre

İmgeden önce ve ondan öte bir öz yoksa, kendilik bilincimiz bir hayalden, psikanaliz kuramının bildik terminolojisinden alıp söyleyecek olursak, bir fantaziden ibaretse eğer, her otoportre kaçınılmaz bir biçimde bir portre, her portre de su götürmez bir şekilde bir otoportredir. Gillian Wearing'in *Albüm* (2003-2006) çalışması bu geçişliliği mükemmel bir biçimde örnekler.

Albüm, Wearing'in kendi yakın akrabalarının kimliğini giyindiği bir dizi fotoğrafik (oto)portreden meydana geliyor (Resim 1). İmgenin olduğu yerde mutlaka bir seyirci vardır ve seyirci olarak bu büyük boyutlu fotoğraflarda gördüklerimiz bir yandan

stüdyo fotoğraflarının bildik şaşaalı büyüsüne sahiptirler ama bir yandan da tekinsizdir. Klasik stüdyo fotoğrafları yakın ya da tanış olunan kişiyi parlatırlar. Bu türde fotoğraflar için tek bir sihirli kural vardır: o kişinin kimliğine ilişkin herhangi bir kuşku fotoğrafa sinmemelidir. Örneğin, aile albümleri için tercih edilen bu fotoğraf türünde ailenin fertleri en hoş halleriyle arz-ı endam ederek kendi tarihlerini öykülerler. Wearing ise farklı bir aile albümü mantığıyla kendi ailesinin imge tarihini yeniden öykülemiştir; bunu yaparken de kendisine bir başrol biçmiştir. Annesinin, babasının, teyzesinin, dayısının, büyükannesinin ve büyükbabasının vb. eski gençlik fotoğraflarını taklit ederek pozlar vermiştir. Fotoğraflar aile bireylerinin yüzlerinin kişinin yüzüne yerleştiğini, onların bedenlerinin o kişinin bedenine sindiğini gösterirler. Klasik Avrupa portre resminde temsil figürün, özellikle de figürün yüzünün etrafında düzenlenmiştir. Felsefeci Jean-Luc Nancy, "The Look of the Portrait" başlıklı yazısında, figürün kendisinin, diğer başka durum ya da sahneleri, temsili niyet, çıkar ya da değerleri, hatırlatmaları ya da imlemeleri dışarıda tutacak biçimde temsilin sebebi ve sonucu, temsilin gerçek amacı olduğunun altını çizer.

Resim 1:
Gillian Wearing
Otoportre, yaş 17/ Self Portrait at 17 Years Old
2003
114.9 x 91.4 cm

O nedenle bu janr, sanat tarihçileri tarafından 'özerk portre' kategorisi içinde değerlendirilme eğiliminde olagelmiştir. Figür bakışı ya da ilgiyi kendisinden başka bir noktaya yönlendirecek herhangi bir ifadeyi yüzünde taşımaz ya da herhangi bir eylemde bulunmaz.[3] Wearing'in (oto) portreleri ise bu 'özerk portre' anlayışına karşı işler.

Wearing'in projesinin tamamlanması, çocuğun özne olmasının aldığı uzunca vakte ve zorlu sürece yaraşır bir iki seneyi bulmuştur. Bu süreçte maskeler yapılmış, maskeler takılmış, elbiseler bulunmuş, elbiseler giyilmiş, karakterler seçilmiş, karakterler oynanmıştır. Gerçeğin kendisinin ne olduğunu sorunsallaştıran bu sahte portrelere baktığımızda şunu görürüz: aynalar içinde aynalar vardır. Başka bir deyişle, yüzeylerin ardında başka hikâyeler, tanışlık içinde yabancılık, var içinde yok, benzerlik içinde farklılık, tamlık içinde kusur, fazlalık içinde eksiklik kol gezmektedir. Bu katmerli insanlık halini sanatçı şu sözleriyle ifade etmiştir: "Hepsinde kelimenin tam anlamıyla benden bir parça var; hepimiz birbirimize bağlıyız ama aynı zamanda birbirimizden çok farklıyız."[4] Tüm bu ikircikli maskeli balodaki tek gerçek öğe sanatçının gözleridir, bir tek o yalan söylemez, söyleyemez. Genetiğin, psikolojinin ve toplumsalın kesiştiği alanda *Albüm*'deki fotoğraflar hem portre hem de otoportredir. Yüzler hem eşleşir, hem eşleşmez, karakterler hem benzer hem benzemez, duruşlar hem tutar hem tutmaz. Dolayısıyla portre ile otoportre arasındaki sınırlar geçirgen ve aynı zamanda bulanıktır.

Kendimiz kadarızdır ama kendilik aynadan yansıyan bir imge olduğundan aynı zamanda bir fazlalıktır da. Bu fazlalığın niteliği ve tezahürleri kişiden kişiye, toplumdan topluma ve kültürden kültüre farklılıklar gösterecektir. Ancak biri evrenseldir: kendi fotoğrafına bakıp da en azından bir kez rahatsız edici bir 'bu ben miyim?' ya da 'bu hiç de bana benzemiyor?' sorusu geçmemiş midir zihnimizden? *Albüm* serisinde Wearing'in on yedi yaşındaki halini yeniden üzerine giyinip poz verdiği fotoğrafı ele aldığımızda akla gelebilecek sorulardan biri budur. Bu his erişkin özne için ikinci bir ayna evresi olarak okunabilir. İlk 'ayna evresi'nin yarattığı yanlış ya da eksik tanımanın düzeltmesi ihtimalini veriyordur kişiye belki de kim bilir. Çocuğun aynadaki ilksel imgesinde gördüğü tamlık ve mükemmellik yanılsaması yaşamının sonraki yıllarında bu kez fotoğrafik imgede kendini tanı(ya)mamaya, gördüğüne inan(a)mamaya doğru evriliyor olabilir. Öyleyse bu hal olmayan halden kurtulmak için 'Bana Bak!' cümlesinin her şeyden önce kişinin kendine yönlendirmesi gereken bir çağrı olduğu bilinmelidir. Aynanın 'sır'rı da işte budur. O zaman fotoğraf, benliğin 'öteki' olarak doğuşudur, bilincin kimlikten ustalık ve maharetle kopuşudur. Ayna/lamanın mantığına alternatif başka bazı ihtimaller dediğimde kastettiğim işte böylesi bir kırılmadır. Kendime bakarım, kendimi 'öteki' olarak yeniden görürüm, anlar ve tanırım.

Beyaz Duvar/Kara Delik

Yüz mü bana aittir yoksa ben mi yüze aidim?

Yüz de beden de bizi yalnızca sanatın sınırları içinde değil, aynı zamanda görsel kültürde dolaşımda olan imgeler ve nesneler açısından değerlendirildiğinde de hayli çatışmalı bir alana yerleştirir. Yüzün ve bedenin temsili toplumsal cinsiyet normlarının ve iktidar ilişkilerinin belirlenmesi ve toplumsalın inşası bağlamında kilit rol oynar. İmgeler yalnızca var olanı yansıtmakla kalmazlar; öylece ve öylesine üretilmezler. Öznel kimliği, ırkı cinselliği, toplumsal cinsiyeti olduğu kadar, iktidarı, ideolojiyi, politikayı da etkin bir biçimde (yeniden) üretirler. Bu çerçevede portrenin ve otoportrenin temel öğesi olan yüze dönecek olursak Gilles Deleuze ve Felix Guattari'nin Beyaz Duvar/Kara Delik olarak tanımlayıp sorguladıkları bir iç-sistemden söz etmek yerinde olacaktır. Felsefecilerin *A Thousand Plateaus* kitaplarının yedinci 'plato'su *Year Zero: Faciality*'de karşımıza çıkan bu sistem benim okumama göre iktidarın aynasından kendimize ve dünyaya baktığımız şeffaf ve parlak, kör bir kapandır. Ayna, hem bir beyaz duvar hem de bir kara deliktir. İktidarın aynası yansıtıcılığını yitirmiştir, donuk ve kördür. Ayna/lamanın tılsımlı mevcudiyetlerle ilgisi yoktur, aksine yokluğun, huzursuzluğun ve endişenin mahalidir.

Deleuze ve Guattari, başın ve bedenin yüze indirgenmesini 'yüzsellik' (*faciality*) olarak tanımlayarak bireyin özneleştirilmesini (*subjectification*) sorgularlar.. Baş baş olmaktan çıkıp bedenden koptuğunda, var olduğu bedenin kodlarından sıyrılıp soyut bir makine tarafından dışarıdan yeni kodlarla yazıldığında karşımıza bir imgeler sistemi ve kodlar silsilesi olarak 'yüz' çıkar. Tüm bir beden yüz olmuş, tek bir imgede sabitlenmiştir. Dolayısıyla 'yüzsellik' olarak tanımladıkları gösteren (*signifiance, signifier*) ile özneleştirme arasındaki kesişmedir. Felsefeciler, 'Beyaz Duvar/Kara Delik' olarak adlandırdıkları bu sistemi şöyle açıklarlar:

> "Bir çocuk, bir kadın, bir anne, bir baba, bir patron, bir polis genel bir dil kullanmazlar, ama anlam üreten husisiyetleri özgül yüz hususiyetleri olarak imlenmiştir. Yüzler esasında bireysel değildir; frekans ya da ihtimal alanlarını belirlerler, uygun anlamlarla disipline edilemeyecek olan her tür ifade ya da bağlantıları daha en başından bertaraf edecek uy-

> gun anlam bölgesinin sınırlarını çizerler. Benzer bir biçimde eğer yüz hissi ya da zihinsel gerçekliği seçip onu daha en başından dominant bir gerçekliğe uyuşturan titreşimin mahalini biçimlendirmezse öznelliğin formu, bilinç ya da arzu olsun, tümüyle boş kalacaktır. Yüzün kendisi ağdalıdır. Anlamın ya da frekansların aşırılıkları ile, titreşim ya da öznelliklerin aşırılıkları ile doludur. Yüz yansıtmak için gösterenin ihtiyacı olan duvarı inşa eder; gösterenin, çerçevenin ya da ekranın duvarını meydana getirir. Yüz içinden geçmek için özneleştirmenin ihtiyaç duyduğu yarığı açar; bilinç ya da arzu olarak öznelliğin kara deliğini, kamerayı ya da üçüncü gözü meydana getirir."[5]

İktidarın özneye, ama her şeyden önce öznenin yüzüne ihtiyacı vardır. 'Yüzsellik', yüzün tıpkı bir ayna gibi, bir beyaz duvar gibi göstereni baştan sabit yansıtıcı bir nesneye dönüştürüldüğü, öznelliğin ise aynanın sırrı gibi yüzde açılan yarığın kara girdabına yerleştirildiği bir içsistemdir. Hem beyaz hem de siyah olup olabilecek her korkunun ve/ya arzunun yansıtılabileceği bir boşluk, öznelliği kendince biçimlendirirken aslında onu silen felaket alameti kayıtsız ve keyfi bir aynadır. Artık yüzler birbirine benzer, kişiliklerse aleladedir. Başka bir yerde Deleuze ve Guattari'nin yüzün eleştirisinden yola çıkarak yazdığım gibi[6] yüz üretilmiş bir coğrafyadır. Irkçılığın yüz mitine değinirken yüzün bir imge olarak iktidarın hiyerarşisini ve coğrafik mülkiyeti işaret ettiğinin altını çizer filozoflar. Şöyle yazarlar:

> "Irkçılık, Beyaz Adam'ın yüzü ile bağlantılı olarak, yerleşmiş toplumsal kurallara uymayan nitelikleri, giderek artan ayrıksı ve geriye doğru akışlara entegre etmeye çabalayarak, kimi zaman verili koşullar, verili yerler ve verili gettolarda onlara katlanarak, kimi zaman ise değişime hiç tahammül etmeyerek onları tümden duvardan silerek (O bir Yahudi'dir, O bir Arap'tır, O bir Negro'dur, O bir kaçıktır ...) sapkınlığın derecesini belirleme yöntemiyle işler. Irkçılığın bakış açısından, dışarısı yoktur, dışarıda kalan kişi yoktur. Yalnızca bizim gibi olması gereken insanlar ve tek suçu öyle olmayan insanlar vardır. Ayırıcı sınır çizgisi içerisi ya da dışarısı değildir, tersine eşzamanlı göstergeler zinciri ve ardışık öznel seçimlerin içerideliğidir. Irkçılık asla ötekinin parçacıklarını saptamaz, özdeşleşmelere direnenleri (ya da verili orandaki bir sapma ile kimliklerinin tespit edilmesine olanak sağlayanları) yok edene kadar aynılığın dalgalarını çoğaltır."[7]

Yüz, tek değildir, tekil değildir, Bir'in, Biz'in bir parçasıdır. Hiçbir zaman için bir oto-portre, hatta portre bile değildir, olsa olsa iktidarın kurguladığı 'anaportre'de renkli ya da silik sabit bir öğedir. Yüzün gerisinde gölgeli bir karanlık, derin bir boşluk vardır; öznellik silinmiş, dil de beden de zapturapt altına alınmıştır. Taşlaştırılmıştır yüz, geniş bir gölgeye açılan bir maskeye indirgenmiştir; sindirilmiştir öznellik, gerisindeki ağır karaltıyı gizleyen bir siluete dönüştürülmüştür.

Çoğu baskıcı toplumsal oluşumların yüze ve manzaraya ihtiyaçları vardır. Despotik iktidar ve gözetleyen göz (Din ya da Devlet) göstereni ve anlamı yüzde sabitler. Beyaz Duvar/Kara Delik ortaklığı geleneksel olarak sanatın üretim ve algılama sürecinde de karşımıza çıkar. Beyaz bir sayfa üzerindeki sözcük, boş tuval üzerindeki çizgi ya da boya, ekrandaki imge boş bir yüzeyi bir bölge haline getirir. Deleuze ve Guattari'ye göre geleneksel sinema da yüze aynı şekilde yaklaşır: yüz gösterenlerden oluşan beyaz duvarı, yani ekranı, ve özneleştirmenin kara deliğini, yani kamerayı üretir.[8] Bununla beraber felsefecilere göre gösterenler ile gösterilenler arasındaki ilişkide her zaman için fazlalık vardır. Bu fazlalık yüzün sahip olduğu potansiyeldir. Deleuze ve Guattari'ye göre yüz sökülmelidir, yersizyurtsuzlaştırılmalıdır. Siyaset kadar biz de toplumsal yaşamımızda kimliğimizin toplumsal ve öznel üretimi için yüze fazlasıyla yatırım yapıyoruz. Dolayısıyla felsefeciler yüzün bir politika olduğunun altını çizer: 'Eğer yüz bir politika ise yüzü sökmek de gerçek oluşları, tam bir gizli-oluşları içeren politikadır. Yüzü sökmek gösterenin duvarını delip geçmek, öznelliğin kara deliğinden çıkmakla aynı şeydir.'[9]

Osman Bozkurt'un *İsimsiz* (2008) ve *Koleksiyon #2-#11* (2010-2011) başlıklı serileri Deleuze ve Guattari'nin önerdiği yüzün sökülmesi faaliyetini önümüze koyuverir. Söz konusu çalışmalar yazının ana konusu olan *Bana Bak!* sergisindeki çalışmalardan biri olmamasına rağmen tartışmamızı açımlamak açısından değerlidirler.

Biyometrik fotoğrafa geçilmeden önce, 2000'li yılların ortalarına kadar pasaport başvurularında klasik vesikalık fotoğraflar kullanılıyordu. Pasaport dairelerinde kişinin pasaportuna yerleştirilmek üzere vesikalıktaki yüz özel bir makas yardımıyla alınıyor, geriye kalansa çöp olarak atılıyordu. Dolayısıyla yüz pasaportun beyaz duvarına yerleştiriliyor, kimliğin bir göstergesi olarak sabitleniyordu. Kendi pasaport başvurusunun görüşmesi esnasında bu 'kadrajlama tekniği'ni fark eden Bozkurt, bir polis

Resim 2:
Osman Bozkurt
İsimsiz
2008
Frieze, Londra

memurunun yardımıyla vesikalıklarda yüzlerden geriye kalan fotoğrafik imgeleri toplamıştır. İlk olarak Londra'da Frieze'de sergilenen *İsimsiz* serisinde sanatçının topladığı fotoğrafların dokuz tanesi büyütülüp çerçevelenmiş ve duvarlara asılmıştır (Resim 2). Portreler yüze dayandığına, iktidar da yüze yatırım yaptığına göre yüzlerin yerini bir boşluğun, bir yarığın aldığı vesikalıklar, anti-portreler olarak okunabilir. *Koleksiyon #2-#11*'de ise fotoğraflar bu kez sanatçının belirlediği belli tipolojiler temelinde sınıflandırılmış ve Manchester Natural History Museum'dan ödünç alınan tarihi böcek sergileme kutularına yerleştirilmiştir. Yeşil ve kırmızı fonları ile resmi duyuru panolarını hatırlatan ahşap kutuların içindeki yüzsüz fotoğrafların tipolojileri ise oldukça çeşitlidir: enine çizgili kazaklı kadın ve erkekler; boğazlı kazak giymiş kadınlar; kravatlı erkekler; fularlı kadınlar; başörtülü kadınlar; kız ve erkek çocuklar; gömlekli, kravatlı-gömlekli ve kravatlı-gömlekli-ceketli erkekler; nazar boncuklu kolye takan kadınlar; ekose gömlek giymiş erkekler; askılı t-shirt giymiş kadınlar vb. İktidar öznelerini sürekli bir kadrajlama faaliyeti sürdürür. Bozkurt, Devlet'in kadrajlamasını yerinden ederek ya da Devlet'in 'çöp' muamelesi yaptıklarını kadrajlayarak vesikalık portrede yatan gerçekliği ifşa etmiştir. Sanatçı yüzü sökmüş, soyut makinenin 'yüzsellik' mantığını içinden oymuş, içeriden deşmiştir.

Resim 3 sağda:
Roni Horn
... Muayenehanesi / Cabinet of
2001-2002
Otuz altı renkli fotoğraftan oluşan yerleştirme

Bana Bak!/Bana Bakma!

O halde tüm bunları aklımızda tutarak (oto)portre üzerine düşünmeye *Bana Bak!* sergisinin ta en başına dönerek, serginin başlığına odaklanarak devam edelim.

Yoğun ve kesif ‘Bana Bak!’ emir kipi cümlesi muhatabı ve/ya muhatapları arıyor. O an seslenilen ve/ya beklenilen muhatap orada değilse ve hatta bu muhatap cümlenin sahibi olsa bile... Cümlenin sahibinin keskin ve tekinsiz bir talepkârlığı var. Bir iç-ses ya da bir dış-ses, orada ya da burada, geçmişte ya da şimdide, her neyse ve her kimse, doğrudan bana (da) sesleniyor, bu cümleyi duyana (duyabilene) ve/ya görene (görebilene) bir çağrıda bulunuyor. Tonu net değil, çünkü cümle önümüzde duruyor, onu görüyoruz, okuyoruz, ama duymuyoruz. Sırf bu nedenle hiçbir şeyi ya da pek çok şeyi bil(e)miyoruz. Ama tüm bu belirsizliğin ve karmaşanın orta yerinde net olan bir şey var: bakmak ve görmek, duymak ve dinlemek insana bir yüktür; zihne çekilen bir kilit, kalbe oturan bir taştır.

Avaz avaz, ağız dolusu söylenmiş de olsa, en derinlerden bir iç sızısı olarak sessizliğe düşmüş de olsa ‘Bana Bak!’ yanıtı zor ya da belki hiç olmamış sorulara gebedir. Çağrı bir iç-ses ya da dış-ses olarak sözün sahibine mi dönüktü? Değilse çağrı adresini/adreslerini buldu mu? Adresini/adreslerini bulduysa yanıtını ya da tepkisini aldı mı? Yoksa boşa mı düştü bu çağrı? Çağrı bizzat bana mı yoksa bize miydi? Geç mi kalmıştık, yoksa zaten daha baştan orada mı olmamıştık? Hiç duymadık, hiç görmedik mi, yoksa duyduk ama bakmadık, baktık ama görmedik mi?

Kişinin sesini duymadığımız, yüzünü ya da bedenini bilemediğimiz sürece ‘Bana Bak!’ cümlesinin tonunu bilip anlamını da sabitleyemeyiz. Bir beyaz duvara toslar, bir kara deliğe çekiliriz. Cümlenin sahibi sözü seste ve anlamı yüzde sabitleyemediğinden beni ve bizi tekinsiz bir şimdiye mahkûm eder. Hiddetle mi kurulmuştur bu cümle, yoksa incelikle mi? Arzuyla mı yoksa öfkeyle mi? Hüzünle mi yoksa sevinçle mi? Feryatla mı yoksa neşeyle mi? Tehditkâr mıdır yoksa arkadaşça mı? Sorular alır başını gider, bizse kalakalırız.

Deleuze ve Guattari de yüz ile söz arasındaki açmazın altını çizmişlerdir: “Yüz konuşan, düşünen ve hisseden kişiyi saran bir kabuk değildir. Muhtemel dinleyici kendi seçimlerini yönlendirmek için konuşan kişinin yüzünü kullanmazsa eğer, dilde gösterenin formu, hatta birimleri, müphem kalacaktır (Hey, öfkeli görünüyor...’, ‘Onu söyleyemedi..’; ‘Seninle konuşurken yüzümü görüyorsun...’; ‘bana dikkatlice bak...’).”[10] Dolayısıyla dilin içeriği, mesajı doğrudan ve eksiksizce ileteceği düşüncesi yanlış bir önermedir. Dil her şeyden öte onu sesleyen sese ve dolayısıyla da ağza ve yüze ihtiyaç duyar, hatta belki de ağza ve yüze mahkûmdur. Seçimler ve nüanslar yüz tarafından yönlendirilir, öğeler ve duygular yüz etrafında şekillenir. Anlam yüzü arar. “Yüz gerçek bir megafondur” diye yazar Deleuze ve Guattari.[11]

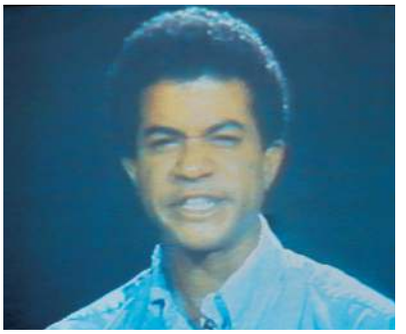
Beyaz Duvar/Kara Delik sistemi aklımızın bir köşesinde, ‘Bana Bak!’ sözü daha bakmadan, bakmayı bile bilmeden bakılan olduğumuz ima-

sını taşır. Louis Althusser "İdeoloji ve İdeolojik Devlet Aygıtları" başlıklı önemli makalesinde devletin ideolojisinin bireylere yayıldığının, onlara özneler olarak seslendiğinin altını çizerken bir örnek verir: Sokakta bir polisin 'hey sen' şeklindeki seslenişi tereddütsüz ve hedef şaşırmadan adresini bulur, 'Evet, bu çağrılan benim' der özne ve döner polise.[12] Temel işlevi 'tanınma', 'kabul görme' olan ideolojinin toplumsal bir bilinçaltı yarattığını teşhis eder Althusser. Özne daha en başından tuzağa düşürülmüştür. Bir çağrıdan ziyade bir azar, bir buyruk olan 'Bana Bak!' sözü, öznelliğin üretiminin gerçekleştiği, kontrol ve denetimin mekânı toplumsal sahneye ve sahnelemeye aittir.

İktidar aynasında beni bana gösterirken beni kendi gösterisine mıhlar. İdeoloji bir bilinçaltıysa eğer, hep bir kâbusa uyanırım. Roni Horn'un otuz altı renkli fotoğraftan oluşan ... *Muayenehanesi* (2001-2002) (Resim 3) başlıklı yerleştirmesi bu kâbusun bir imgesini çıkarır. Çalışmada toz beyazı arka fonun önünde yüzü badana gibi boyanmış bir palyaçonun buğulu ve kesintili bir dizi portresini görürüz. Fotoğraf kamerasının yüzü sabitleyememesinden ötürü gelgitli bir portredir bu. Beyaz duvarda beyaz bir yüze bakarız, beyaz yüzdeki kırmızı boyalı koca ağzın kara deliğine doğru çekiliriz. Gördüğümüz, daha doğrusu göremediğimiz kişinin kimliğine ilişkin bir dizi soru beyaz bir duvarda siyah bir boşluğa düşer: 'iyi biri midir, yoksa kötü mü?', 'mutlu mudur, yoksa mutsuz mu?', 'histerik midir yoksa neşeli mi?', 'ölü müdür yoksa diri mi?' vb. Öznelliği dışsallaştıran, zihnin ve bedenin hikâyesini hayli soyut bir dille aynalayan palyaçonun yüzü korku filminden fırlamış bir karaktere ait gibidir.

Benzer bir durum Bruce Naumann'ın önemli video çalışması *İyi Oğlan Kötü Oğlan*'da (1985) da karşımıza çıkar. Korku filmlerinin seyirciyi gördükleri ve duydukları ile etkilemek adına yüze yaptıkları yatırım düşünüldüğünde Naumann'ın video-yerleştirmesi farklı bir anlam katmanı edinir. Video-yerleştirmede yan yana duran iki monitörün birinde beyaz Avrupalı bir kadın, diğerinde ise siyahi bir erkek yüzleri izleyiciye dönük olarak oturmuş bir halde kurulmuş bebek gibi biteviye konuşmaktadırlar (Resim 4). Görünüşte oldukça sakin ama seste oldukça hiddetlilerdir. Yüzleri ve konuşmaları birbirini aynalayan bu kadın ve erkek izleyiciyi de kendi imge ve ses sarmalına katmaya yeltenir.

Profesyonel birer oyuncu olan videodaki kadınla erkek çeşitli cümleleri farklı söyleyiş biçimiyle teker teker seslerler. Gayet banal, gündelik hayatın bizzat içinden olan bu cümleler aynı fiilin farklı şahıs eklerine göre çekilmiş halidir. Neredeyse nefes almadan sıraladıkları eylemlerse insanın maddi yanına dikkat çeken, yaşayan her insana ortak fiiller olduğu kadar öğrenilmiş eylemlerdir de. Senkronize olarak konuşurken ağızlarından teker teker şu cümleler dökülür:



Resim 4:
Bruce Nauman
İyi Oğlan Kötü Oğlan / Good Boy Bad Boy
1985
İki kanallı video yerleştirme
17' 7" ve 15' 20"

> "İyi bir oğlandım. İyi bir oğlandın. İyi oğlanlardık. Bu iyiydi. / İyi bir kızdım. İyi bir kızdın. İyi kızlardık. Bu, iyiydi. / Kötü bir oğlandım. Kötü bir oğlandın. Kötü oğlanlardık. Bu kötüydü. / Kötü bir kızdım. Kötü bir kızdın. Kötü kızlardık. Bu, kötüydü. / Erdemli bir adamım. Erdemli bir adamsın. Erdemli adamlarız. /Bu, erdem. / Erdemli bir kadınım. Erdemli bir kadınsın. Erdemli kadınlarız. Bu, erdem. / Fena bir adamım. Fena bir adamsın. Fena adamlarız. Bu, fena / Fena bir kadınım. Fena bir kadınsın. Fena kadınlarız. Bu, fena. / Hayattayım. Hayattasın. Bu bizim hayatımız. / İyi bir hayat sürüyorum. İyi bir hayat sürüyorsun. İyi bir hayat sürüyoruz. Bu, iyi hayat. / İşim var. İşin var. İşimiz var. Bu, iş. / Oyun oynuyorum. Oyun oynuyorsun. Oyun oynuyoruz. Bu, oyun. / Eğleniyorum. Eğleniyorsun. Eğleniyoruz. Bu eğlenceli. / Sıkılıyorum. Sıkılıyorsun. Sıkılıyoruz. Hayat sıkıcı. / Sıkıcıyım. Sıkıcısın. Sıkıcıyız. Bu, sıkıcı. / Sevişiyorum. Sevişiyorsun. Sevişiyoruz. Bu, seks. / Seviyorum. Seviyorsun. Seviyoruz. Bu, bizim sevgimiz. / Nefret ediyorum. Nefret ediyorsun. Nefret ediyoruz. Bu, nefret etmek. / Yemek yemeyi seviyorum. / Yemek yemeyi seviyorsun. Yemek yemeyi seviyoruz. Bu, yemek yemek. / İçmeyi seviyorum. İçmeyi seviyor-

sun. İçmeyi seviyoruz. Bu, içmek. / Sıçmayı seviyorum. Sıçmayı seviyorsun. Sıçmayı seviyoruz. Bu, sıçmak. / İşiyorum. İşiyorsun. İşiyoruz. Bu, çiş. / Uyumayı seviyorum. Uyumayı seviyorsun. Uyumayı seviyoruz. İyi uykular. / Ödüyorum. Ödüyorsun. Ödüyoruz. Bu, ödeme. / Ölmek istemiyorum. Ölmek istemiyorsun. Ölmek istemiyoruz. Bu, ölüm korkusu."

Konuşmalarının başında nötr, duygusuz bir ton benimseyen oyuncular zamanla soğukkanlılıklarını yitirirler ve giderek duygusuzluk yerini önce bıkkınlığa ardından da öfkeye bırakır. Histerik, saldırgan bir hava monitördeki kadın ve erkeğin sırf içseslerinin dile gelmesi olmaktan çıkarak izleyicinin alanına doğru uzanır. Seslerinin tonu ve sözlerinin içeriği bizi bu kadın ve erkeğe hem yakın kılar hem de uzak. Oradan gitmek isterken bir türlü gidemeyiz. Tıpkı korku filmlerinde olduğu gibi garip bir ürküntü, afyonlu bir merak karşısında yenik düşer.

Kadınla erkeğin sözleri toplumsal yaşamımıza içkin bir gerçekliği yansıtır: ben-merkezcilik kadar ırkçılık ve cinsiyetçilik özneye bir virüs gibi bulaşmıştır; dilde, yüzde ve bedende içselleşmiş ve toplumsala dadanmıştır. Toplumsal özneler olarak iyiyi ve kötüyü, sevmeyi ve nefret etmeyi, çalışmayı ve ödemeyi, uyumayı ve hayatta kalmayı öğrenir ve öğretiriz, uzlaşır ve kabul ettiririz.

Toplumsal özneler olarak bakmayı da bakılmayı da öğrenmiş ve öğretmişizdir. Cindy Sherman'ın tüm sanatsal pratiği bakan ile bakılan arasındaki asimetrik ilişkiyi tersyüz etmekle ilgilidir. Özne sanıldığının aksine 'bakan' değildir; en azından her zaman ve her koşulda. Jacques Lacan seminerlerinden birinde bu noktaya özellikle dikkat çekmiştir:

"Skopik alanda, bakış dışarıdadır, bakılmaktayımdır, bir imgeyimdir. ...

Bu, görünürlüğün alanında özne müessesesinin tam kalbinde bulunan bir işlevdir. Görünürlüğün alanında beni en derin düzeyde tayin eden şey dışarıda olan bakıştır. Bakış yoluyla ışığa kavuşurum ve bakıştan onun etkilerini alırım. Bundan ötürü bakış, ışığın onun yoluyla cismanileştiği ve ... benim fotoğraflandığım bir araç olarak ortaya çıkar."[13]

Lacan'ın söz ettiği 'öteki'nin bakışı ya da hayali fotoğraf makinesinin çıkardığı klik sesi Cindy Sherman'ın kendi kendini fotoğrafladığı meşhur fotoğraf serilerinde karşımıza çıkar. 1970'lerde, daha cep telefonlarının olmadığı bir dönemde ilk *selfie*'leri çekmiştir Sherman. Ne de olsa kendiliğin draması, en banal halde bile yanı başımızdadır. İkinci ve üçüncü sınıf Amerikan filmleri ve reklam imgelerinden yola çıkan sanatçı bir yandan fallus düşkünü bir geleneğin röntgenci söylemini yerinden etmek için skopik bir araç olan fotoğraf makinesini kullanmış ve 'eril bakış'ı kendisine çevirmeye girişmiş, bir yandansa 'ben'in taklitten, kopyadan ve reprodüksiyondan ibaret olduğunu, kimliğin gerçekte bir kurmaca olduğunu deşifre etmeye çalışmıştır. Sherman'ın performatif fotoğraflarında aslında 'bakış'tan önce 'bakışsız bir göz, yüzselliğin kara deliği' olduğuna, 'aynadan önce yüzselliğin beyaz duvarının olduğu'na[14] kanaat getiririz. Fotoğraflarda kendisine ayna tutan da aynalayan da hem kendisi hem de her seferinde bir başkasıdır; kimliğini kuşanan hem kendisi hem büründüğü bir sürü farklı kişilik ve çeşitli karakterlerdir. *Selfie*'lerde cep telefonu bir ayna işlevi görür. Sherman, aynada kıstırılmış bir imge olduğumuzu gös-

terebilmek için fotoğraf makinesini adeta bir ayna gibi kullanır ve sonra da bize sonsuz kopyaları ve çeşitli sahteleriyle aynalar tutar. Sherman'ın 'portre'lerinde yüz de beden de derinlik değil, yüzeydir. Maskeler takarak, kostümler giyerek, profesyonel makyajlar yapıp gerektiğinde protezler takarak, paradoksal bir biçimde, yüzü ve bedeni inşa eder, ederken de söker.

Çalışmalarında başkaca önemli bir şey daha yapar Sherman: görüşü istikrarsızlaştırır. Hâkim ve hükümran 'bakış'ın, çoğunlukla dikkat bile çekmeden göz değiştirebildiği doğrudur ama 'bakılan' da edilgen değildir, nesneleştirilmesine karşı durabilir. İzleyiciler olarak Sherman'ın fotoğrafları karşısında bir türlü tam anlamıyla aktif bir 'bakan'a dönüşemeyiz. Fotoğraflardaki figürler ya bakıldıklarını umursamayarak ya da doğrudan bizim gözlerimizin içine içine bakarak kendi bakışlarına sahip çıkarlar. Dolayısıyla 'Bana Bak!' sözü, sanatçının çalışmalarında 'Bana Bakma!' şeklinde bir meydan okumanın da tınısını taşır.

Geleneksel olarak düşünüldüğünde, Nancy'nin 'özerk portre' fikrinin de ortaya koyduğu gibi, bir portreye baktığımızda zihnimizde gördüğümüz imgeye benzeyen bir kişi canlanır ve o kişinin mevcudiyetine ilişkin bir şüphe de duymayız. Gösterge önümüzde, okunmaya hazır ve nazırdır. Mieke Bal'ın dikkat çektiği üzere, Frederic Chopin'in adını ve statüsünü bilelim ya da bilmeyelim, bir Chopin portresinde Delacroix'nın tuvaldekine 'benzeyen' ve adı 'Chopin' olan bir kişiyi resmettiğine inanırız. Gösterge, yani portre Chopin olarak kabul edilmiştir. Benzer bir biçimde, bir otoportredeki yüzü, örneğin Rembrant'ın otoportresindeki yüzü tanıdığımızı düşünürüz, her ne kadar başka sanatçılar Rembrandt'ın yüzünü ressamın kendisinden oldukça farklı biçimde betimlemiş olsalar bile. Bal bu olguyu, Rembrant'ın otoportrelerine ilişkin bildik ikonik okumaları benimsemiş olmamıza bağlar. Charles Sanders Pierce'in tanımına göre 'ikonik olan' var olmayan nesneleri celp etme becerisine sahip bir göstergedir, çünkü göstergenin kendisine benzeyen bir nesnenin tahayyül edilmesini mümkün kılar. Nesnenin yerini göstergenin kendisi alır, göstergeye onu önemli kılacak bir karakter bahşedilir. Bu yönüyle 'ikonik olan', varsayımsal benzerliğe dayanan bir okuma, bir yorumlama hadisesidir. O nedenle Bal'a göre 'sanat tarihsel Rembrant,' bir gösterge olarak, hep aynı biçimde işler.[15]

Belki de Sherman'ın görüşü ve bakışı istikrarsızlaştırma oyununun en etkili hali sanat tarihinin kanonuna yüzünü çevirdiği örneklerde karşımıza çıkar. *Tarih Portreleri* başlıklı bu serisinde Sherman tarafından yeniden sahnelenen sanat tarihinin başyapıtlarına bakmak 'ikonik olan'a bakmak gibi değildir. Bu kez Caravaggio, Raphael, Ingres ve Fragonard gibi ressamların tablolarının karakterlerine bürünmüştür Sherman: Meryem ana olmuştur, Şarap Tanrısı olmuştur, Judith olmuştur, kurtezan olmuştur, olmuştur da olmuştur. Estetiğin hem 'güzel' hem de 'yüce' gibi kavramlarının parodisine varacak bir şekilde 'çirkin'i ve 'kötü'yü ifşa ederek göstereni istikrarsızlaştırmıştır. Groteske göz kırpan bu portreler taşkın, uç figürler olarak kurdukları parodiyle Avrupa resmindeki teatralliğin ardındaki gerçeği ifşa ederler: dinsel, mitolojik ya da tarihsel olsun, portre üzerinde uzlaşılan ve onun etrafında dönen gerçeklik anlatısı bir kurgudan ibarettir. Sherman'ın sergide yer alan *İsimsiz #228* başlıklı çalışmasında örneğin, bir elinde Holofernes maskesi, diğer elinde ise küçük kanlı bir bıçak tutan Judith, Batı resim tarihinde sıklıkla betimlendiği gibi ne kahramansı bir eylem içindedir ne de baştan çıkarıcı bir güzelliğe sahiptir. Batı'nın tarihinde kafanın kesilmesi ve bedenin parçalanması suretinde sıkça karşımıza çıkan ama bastırılmış olan şiddet ile Batı'nın kültürüne sızan kadın korkusu ve düşmanlığı temsile musallat olmuştur. Nancy, klasik portreyi ele alırken bir noktanın altını çizer: portre, bir öznenin temsili değil, bir öznelliğin icrası olarak yalnızca kendisiyle ilişki kurar. Bir portrede birbiriyle bağlantılı üç farklı zaman vardır: 'portre (bana) benziyor, portre (beni) anımsatıyor, portre (bana) bakıyor.'[16] Nancy'ye göre portre benzerlik ilkesine kendisini adamıştır adamasına ama bu benzerlik sanatçının gözünün kefilliği ile gerçekleşen bir yüzün yokluğuyla mümkün olur. İkinci zamanda devreye giren anımsatma ise resmin portresi yapılan öznenin yokluğunda onun imgesini saklama gücüne sahip olduğunu ifade eder. Portrenin üçüncü zamanı olan bakış ise biz seyircileri de resmin varoluş çemberine dahil ettiği evredir.[17] Dolayısıyla 'Bana Bak!' diyen en nihayetinde portrenin kendisidir.

Sherman'ın performatif fotoğrafları yüzün ve bedenin yalanlar söylediğini anlatır. Oysa bedene, bedenin hareket ve jestlerine sözden daha çok itimat ederiz. *Mourning Sex* başlıklı kitabında, 'bedenlerin incelikle yalanlar söylediğini biliyor olsak da bedenin jestlerinin sahiciliğine ilişkin bir inancı korumak isteriz' demişti Peggy Phelan.[18] Bundan da öte kişi yalan söylesin ya da söylemesin, dil ile beden ne tümüyle birbirinden bağımsızdır ne de birbiriyle kolayca ve sorunsuzca bir araya gelip örtüşürler. Bedende hissin aynası yüzdür ama onda bile anlamı sabitlemek öyle kolayına bir iş değildir. Esther Ferrer'in *Şaşkınlık, kibir, ıstırap, vesaire, vesaire* (2013) başlıklı videosunun önünde çakılı kalmamız sanki bu yüzdendir. Sessiz videodaki otoportreler resmi geçidinde yüzün ve anlamın yüzer-geçer yanı ile karşılaşırız. Ferrer, yüzüne oturtmaya çalıştığı yoğun duygu durumları ile bir hissi durum-

dan diğerine, bir benlikten diğerine sessiz(leşmiş) bir biçimde geçerken –ki bu sessizlik resim ve heykel gibi plastik sanatların temel niteliğidir– yüzdeki mimiklerin ve hareketlerin yaratabileceği ikircikli durumları ve kararsız anlamları mizahi bir yaklaşımla tecrübe eder ve ettirir. Sesli bir medya olabilecek videoyu sessiz kullanmayı seçerek klasik sanatın sessizlikle baş etme yöntemini kullanıyor gibidir. Avrupa portre resmindeki sessizlik 'ağzın görünür formu'[19] ile hem taşınır hem de bertaraf edilmeye çalışılır. Ferrer de vermek istediği bir hissi yüzüne yansıtmaya çalışırken özellikle ağız hareketlerine ağırlık vermiştir. Ayrıca bir hissi durumdan diğerine geçmeden önce yüzündeki mimik ve hareketi kısa bir süreliğine dondurmuştur sanatçı, yüzün jestini bir anlığına havada asılı tutmuştur. Ara bir beklemedir, bekleme ise düşünmeye iter izleyeni. Düşünmek ve düşündürtmekse sanatın yapabildiği önemli bir faaliyettir.

İmgenin düşünmesi ve düşündürtmesi ile ilgili olarak ise W.J.T. Mitchell'ın görüşlerinden yararlanabiliriz. 'Resimler neye ihtiyaç duyar?' diye sorar önce ve şöyle yanıtlar: 'somut bir dayanağa, cismani medyaya (boya, piksel) ve görülecek bir yere. Ardından 'Talepleri nedir?' diye sorar ve bu kez şöyle bir yanıt verir: 'bakılmak, hayran olunmak, âşık olunmak, gösterilmek'. Görüşlerini açımlamak içinse portre resmine yönelir. Bir müzenin duvarlarında asılı duran bir portrenin beklentisi birilerinin ona dikkat etmesi, onu görmesidir. Ortalama portreler, başka bir deyişle unutulmuş ressamların unutulmuş kişileri resmettiği geleneksel portreler tanınmak için özlem duyan en ıssız figürleri göz önüne taşır. Tarihçiler ya da uzmanlar haricinde bu portrelerdeki kişilerle kimse ilgilenmez. Yine de kendine görece benzerliği ile tuvalde zapt edilmiş o kişi kendinden oldukça emin olmalı ki portresinin yapılmasını istemiş, belki de emretmiştir. Mitchell'a göre portre bir arzu labirentinde kıstırılmıştır, fark edilmeyi, hayran olunup saygı duyulmayı ve sözcüğün gerçek anlamında zahiri değerinden ('*face value*') saygı ve ihtimam görmeyi umar.[20] Sergideki güncel sanat çalışmaları işte bu kurulmuş bakışı dönüştürebilme gayesindedirler.

Yüz Yüze ve Yan Yana

Marlene Dumas'nın *Peygamber* (2004) başlıklı resmi, iki koluyla ceketinin önünü açarak beyaz entarili kırılgan bedenini bizim bakışımıza sunan kederli ama vakur bir adamın portresidir. Sanatçı bu çalışmayı Irak Savaşı sırasında Bağdat'taki bir psikiyatri kliniğinde yatan bir hastanın gazetede çıkan fotoğrafından ilhamla gerçekleştirmiştir. Şiddetin ve ötekileştirmenin mağduru adam talepkârdır: 'yara'sını gösterirken aslında güçsüzlük jestini bizim tarafımızdan sahiplenilmesi gereken bir çağrıya dönüştürmektedir.

Öyleyse 'Bana Bak!' cümlesi, aynı zamanda 'Beni Gör!' ve 'Beni İşit' cümlelerinin de ifadesidir. Dolayısıyla 'Bana Bak!' son kertede toplumsal bir sözdür. Her şeyi kendine çeviren beyaz duvarın ve her şeyi içine çekerek sindiren kara deliğin kör görüşünde ve ham sessizliğinde kulak tırmalayabilecek bir ses, bir nefes olarak 'Bana Bak!' cümlesi şimdide çakılıdır. Kişinin bir diğerine, bir yüzün, bir bedenin ötekine yönlendirdiği bu sözler perspektif ve konumsallık sorunsalını da gündeme taşır. Toplumsal yaşamda perspektif çoğu kez manipüle edilir ve kimi zaman da kaybedilir. Özneler beyaz duvarda mevzilendirilmiş, öznellikler 'sır'landırılmıştır. Yüzümüzün ve bedenimizin şekil ve boyutlarını değiştiren lunaparklardaki aynalarla çepeçevre bir halde, bir imgeler ormanında, kendimizi ve birbirimizi tanımak ve bilmek, anlamak ve anlamlandırmak zordur, hem de çok zor.

Yahudi soykırımı başta olmak üzere sanatında şiddeti ve şiddetin yarattığı travmayı arşiv fotoğraflarıyla işleyen Christian Boltanski'nin *El Caso Gazetesi'nin 1987 Yılına Ait Arşivleri* (1989) başlıklı yerleştirmesinde adeta 'ayna'larla çevrili karanlık bir mekânda buluruz kendimizi. 1952 ile 1997 yılları arasında İspanya'da yayımlanan ve adli vakalara odaklanan haftalık *El Caso* gazetesinin 1987 yılına ait arşivlerden alınmış yüzlerce portre ve suç mahali fotoğraflar büyütülüp duvarlara asılmış ve küçük lambaların cılız ışığıyla aydınlatılmışlardır. Yabancı yüzlerin, soğuk ve anonim mekânların fotoğrafik labirentinde suçlu ile mağduru birbirinden ayırt etme imkânı elimizden tümüyle alınmıştır. Katil ile kurbanın karşıt özneler olmaktan çıktığı portreler, kişilerin 'sır' edilip haklarında hiçbir şey bilmediğimiz anonim ve tekinsiz bir kitleye dönüştürüldüğü ortak bir kâbusa uyandığımızın alametleridir. Kâbus travmanın mekânıdır; kâbustan uyanmaksa ancak hatırlamakla mümkündür.

Dori Laub, Yahudi soykırımından söz ederken olayın tanıklığı baştan sildiğinin altını çizer. Gerçek, gerçek olmaktan çıkmıştır. Bu şu demek değildir: Nazi'lerin yürüttüğü soykırım esnasında olayın gerçekliği içeridekiler (doğrudan şiddete maruz kalan Yahudiler) ya da dışarıdakiler (yan komşu, bir arkadaş, bir iş ortağı, polis, savcı, kaçmayı başaranlar, yurtdışında onları destekleyenler vb.) tarafından algıda ya da bellekte kayıt altına alınmamıştır. Ama şu demektir: bir yandan tarihi olay gerçekleşirken gerekli tepkiyi vermeyen dışarıdakiler tanıklık etmeye yüz çevirmiştir, diğer yandan ise olayın bizzat içinde yer alan ve şiddete maruz kalan içeridekiler totaliter baskı ve insanlık dışı muamelenin belirlediği koordinat eksenlerinden kurtularak gerçekleş-

mekte olan olayı dışarıdan bakacak mecale ve inceleyecek araçlara sahip olamamışlardır.[21] Daha da önemlisi tanığı ve tanıklığı silen soykırımın dünyasında 'öteki'nin tahayyülünün bile mümkün olmamasıdır. Birisinin 'sen' diyeceği, bir özne olarak görülüp tanınacak, sesini duyurup yanıt alacak bir diğerinin varolmadığı zalim bir dünyadır bu. Öyle ki şiddetin mağduru olan kişi 'sana' bakmadığı ve görmediği, duymadığı ve dinlemediği gibi, o kişi kendine bile dönüp bakmaz, bakamaz. Bu dünyada kurban kendi kendinin tanıklığını dahi yapamaz. Dolayısıyla Dori Laub'a göre felsefi olarak soykırımın dünyasında bir çağrının yönlendirileceği bir diğer kişi yoktur, bir başkasına yüzünü dönme ihtimali daha baştan sıfırlanmıştır[22] Boltanski'nin yerleştirmesi tüm sertliği ile şiddet sarmalında yok edilen kurbanı ve tanıklığı anlatır; kim masumdur kim suçlu aynalarda sır olup yitmiştir. 'Öteki' silinmiştir. İnsan en fazla bir beyaz duvara bakar, en çok bir kara deliğe çekilir.

Ötekiliğin kaybı, yüzün politikasını geri kazanmanın gerekliliğini ortaya koyar. O zaman şunu öne sürmek isterim: 'Bana Bak!' cümlesi bakışı değil, 'bakışımı' umar ve bekler, çünkü insan 'yüz yüze bakar,' yüz yüze bakışır. 'Yüzün politikası' öncelikle kimliğin 'öteki' ile kurulan özneler-arası bir ilişkiye dayandığının teslim edilmesidir. Kimliğin verili ve sabit değil, 'öteki' ile kurulan diyalogdan ve paylaşılan eylemlerden oluştuğundan yola çıkarak yüzü, portreyi

Resim 5:
Bomonti'de bir duvar, 2017.
Foto: Nermin Saybaşılı.

bakışımlı bir topografyaya yerleştirmek elzemdir.

Bomonti'de metruk binaların birinin duvarında, kadın ya da erkek, gözlüklü bir kişinin oldukça büyük bir portresi var (Resim 5). Bu portrenin korku ya da endişe yüklü yüzünü kübik forma sahip bir nesne –bana göre bir pipodur bu[23]– kesiyor. Fakülteye gidip gelirken binanın önünden her geçtiğimde duvardaki bu yüz bana bakıyor, ben de ona. Bakışıyoruz. Bakışırken aramıza o kübik nesne giriveriyor; dikkati yüzden kendisine doğru çekiyor, sonra hemen onu yüze geri iade ediyor. Çoklu perspektif anlayışıyla biçimi parçalayarak bakıştaki sürekliliği ve canlılığı, yaşantıdaki süreçselliği ve zenginliği betimleyen Kübist bir resim anlayışıyla resmedilmiş bu nesne, 'bakışım'ın bir formülünü veriyor: bakma ve görme performatiftir; sabit değil, geçişseldir, anlık değil, süreçseldir. Dolayısıyla gözün aldığı mesafe, tek yönlü değil, en az çift yönlüdür. Bakıştan bakışa bir yol gider, çetrefilli bir yol. 'Öteki' macerasını ancak benimle, benim zaafım ve ilgimle anlamlandırabilir, hikâyesini benimle, benim vicdanım ve adaletimle tamamlayabilir. Dolayısıyla 'Bana Bak!' cümlesi özne ve nesne olmanın gelgitli halini açık eder, çünkü bakan ile bakılan arasındaki roller arada kurulan ve/ya kurulamayan ya da eksik ve/ya fazla kalan diyalog ile sürekli değişir ve dönüşür, sınanır ve kitlenir, buluşur ve çözülür. Yüz, benlik ile öteki arasındaki ilişkiyi tersyüz eder.

Óscar Muñoz'un şiirsel video çalışması *Portre*'de (2003) (Resim 6) benlik ile öteki sürekli olarak el ve yüz değiştirir. Sessiz videoda, bir elin çizmeye yeltendiği yüz eli hep boşa çıkarır; ötekiliğin alanına doğru uzanan formunu bulamayan bir yüz sarkaç misali bir formdan diğerine salınır durur. Gerçi zaten daha en başından asla tamamlanamayacak bir portredir bu, çünkü mecrası su (ıslak fırça) ve ıslak bir yüzeydir. Dolayısıyla çizen el az biraz önce çizdiğinin silinmesini engelleyemez ve engelleyemeyecektir, ama sabırlıdır, inatla çizmeye devam

Resim 6:
Óscar Muñoz
Portre, 2003
Video
29'15"

eder. Yine ve yenidenin sonsuz döngüsünde elde kalan imgenin anısıdır, o da eksiktir ve öyle kalmaya da yazgılıdır. Burada 'Bana Bak!' diyen kişinin hikâyesi nedir? Bu söz bu hikâyenin neresindedir? Söz ya da imgesi daha başlarken silinmiştir, ortaya çıkarken gözden kaybolmuş, duyulurken yitip gitmiştir. 'Bana Bak!' cümlesi sözün anısı olarak orta yerde durur.

Muñoz'un güçlü videosu 'izler'le ilişkiye geçmeye zorlar bizi. Yüz, Derrida'cı anlamda bir 'iz'dir. Farklılık ve ötekilik iz kavramı olmadan düşünülemez. İz yokluğu temsil eden ve silinme ihtimali ile kurulmuş olan bir 'ötekiliğin izi'dir; mevcudiyet ile namevcudiyet arasında karşıtlığı ortadan kaldırır. *Portre*'deki hayalet-yüz görüşün alanında şeylerin bastırılmış olduğunu, görülecek ve duyulacak, bakılacak ve bilinecek daha çok şey olduğunu gösteren ampirik bir göstergedir. Yok oluşun topografyasında bir ileri bir geri hâkim bağlantıları ve baskın yaptırımları yerinden eder.[24] *Portre*'nin ortaya koyduğu gibi, ışık ve gölge, her desenin olduğu gibi portre ya da otoportrenin de temelidir. Yüz ışıklı olmalıdır, ama gölgenin uçucu ağırlığından yoksunsa ışık da parlamayacak, ışık gibi olmayacaktır. Dolayısıyla karşıtlık gibi görünen gerçekte karşıt değildir, birbirini besler, birbirine öğretir ve öğrenir. O zaman ışık ve gölge, benlik ve öteki karşıtlık değil, tam tersine geçişlilik esasına dayanır. Muñoz'un çalışmasında eğer gözümüzün önünde çizilirken silinen bir otoportre ise sanatçı kendiliği asla ele geçirilemeyecek bir 'öteki' olarak yorumlamış olur. Daha önce belirttiğimiz gibi, psikanaliz kuramı, 'öteki'nin gerçekte kendimiz olduğunu zaten öğretmişti. Yok eğer portre ise 'öteki'ni bir tanık olarak konumlandırır ve bu tanıklığa biz izleyicileri de dahil eder. Laub'un belirtmek istediği gibi diğer türlü zalimin dünyasında 'ölüm/ümüz' kaçınılmazdır.

En nihayetinde 'Bana Bak!' sözü, yüzü ağza, bedeni de dile bağlar. 'Kim?' sorusunun yanıtını belirleyen konuşma edimi ve eylemdir. Kişi konuşmadıkça ve eylemedikçe dünya üzerinde hikâyesi de yoktur ya da eksik ve yarımdır. Ama hikâyemizin tek müellefi de yalnızca biz değilizdir, hikâyemiz diğerlerinin hikâyeleriyle yazılır, az ya da çok başkalarının hikâyelerine dayanır. Yüzümüz diğerleri ile yüz yüze, kimliğimiz diğer bedenler ile yan yana sürekli olarak kendini yeniden kurar ve kurdurur. Karşılıklı konuşma-edimi ve karşılıklı eylemle, başka bir deyişle sözle ve bedenle ben 'ben' olurum, ben 'sen' olur ve 'biz' oluruz. Bu tam da Hannah Arendt'in kavramsallaştırdığı anlamda politik bir özne olmak anlamına gelir. Arendt, *Human Condition*'da kamusal alanda görülmenin önemi üzerinde dururken diğerlerini görmek ve onlara görünmeye vurgu yapar. Arendt'in lügatçesinde kamusal alanda görmek ve görülmenin koşulu özgür konuşma-edimi ve eylemdir. Her bir kişi üniktir ve diğerlerine karşı değil, diğerleri ile birliktedir.[25] Diğerleri bizi kendimizi gördüğümüz gibi görmez, ama meydana çıkma (*appearance*) diğerlerinin bizi görmesiyle mümkündür ve bu meydana çıkma durumu diğerlerinin konumuna ve perspektifine göre değişir.

'Bana Bak!' cümlesinin işaret ettiği üzere, diğerlerinin algılanmasında dilin temel bir görevi vardır. Kişi hem bakmalı hem dinlemeli, hem bakılmalı hem dinlenmelidir, çünkü sırf benim perspektifimden oluşmaz algı ve eylem, benim perspektifim diğerlerinin perspektifine katılır ve müşterek bir algı, ortaklaşa bir eylem oluşur. Duyumsayan bir varlığımdır çünkü, görsel, işitsel ve dokunsal bir arayüzümdür. Meydana çıkmak, zuhur etmek; görmek ve duymak dışında koklamak, dokunmak ve tatmakla da yakından ilgilidir. Sırf yüz, bir yüzey ya da bir maske, sırf beden bir protezdir. Karşılıklı konuşma o yüze ruhunu, karşılıklı eylem o bedene gücünü verir. Kim olduğumuzu ve ne olduğumuzu temsil ya da (yeniden) üretim değil, kurduğumuz söz ve yaptığımız eylem belirler. İçimiz dışımız olur, bir olur; içimiz yüzümüze ifade, dilimize söz verir, bedeni harekete geçirir ve sonra yüz de, söz de, beden de bir diğerine ve diğerlerine doğru uzanır.

Dünyayı yüzümüzle biliriz, dünya bizi yüzümüzden tanır. Yüz sadece 'benim yüzüm' değildir, çünkü en temelinde dışsaldır yüz, benden çok diğerlerine dönüktür. Pedro Mora'nın sergide yer alan *Amber Smoot* (1998) başlıklı çalışması bizim 'bakış'ımıza kendini cesur bir biçimde açan Afro-Japon kökenli Amerikalı genç bir kadının portresidir. Ama kendisi de bize, gözlerimizin ta içine doğru dolaysızca bakmaktadır. Bu bir hayli büyük iki boyutlu portre, farklı renklerde mozaiklerden meydana gelmiştir. Modern metropollerin farklılıkları silen mekânında ele geçirilemez, sabitlenemez ve sınıflandırılamaz çoklu-kimliğe sahip bir bireyin imgesi, yavaş yavaş, piksel piksel gözümüzün önünde zuhur etmekte ve bizi bakışımlı bir coğrafyaya doğru yönlendirmektir. Aynamızı sırf kendimize değil, diğerlerine de döndürmemiz gerekir, ama bu da yeterli değildir. Birbirimize başkasının aynasından bakmayı öğrenmek de şarttır.

Ayna ötekiliğin aynasıdır ve bu aynadaki akisler tıpkı bir kristalin ışığı yansıtması gibi renkli, çoklu ve zengindir. Siyah ve beyaza mahkûm değilizdir. Gerçekten bakmak demek dünyayı gökkuşağının tüm renkleriyle görebilmek demektir.

Hiç şüphesiz bakılmayı istemek bir cesaret işidir, bir boyun eğmeme halidir, ancak aynı zamanda tam tersi için de aynısı geçerli olabilir: temsile gelmemek, hatta temsilde meçhul kalmak. Mora ve Muñoz'un çalışmaları yüzün politikası dediğimizde, yüzü temsil politikalarının ötesinde düşünmek demek olduğunu görselleşti-

rirler. Politik faaliyet bedenin baskıcı 'bakış'tan ve homojen dilden sıyrıldığı, 'bakış'ın ve dilin hükümranlığına yüzünü çevirdiği anlara aittir. Anlam-anlam kaybı, mevcudiyet-namevcudiyet, soyut-somut gibi ikili karşıtlıkları artık işlemez hale gelmelidir. Yüz ortaya çıkarken gözümüzden kaçacak, söz anlamı(nı) bulurken dilden kurtulacaktır. Bu Giorgio Agamben'in kavramsallaştırdığı anlamda bir 'potansiyel oluş'tur[26]: yapabilirliğin icrasını kendinde barındırırken aynı zamanda ondan vazgeçebilme şeklinde tanımlanabilecek bir 'güçsüzlük hali'. İnsan olmanın gizil gücü ve anlamı sanki burada saklı...

NOTLAR

1
Alıntılayan: Nurdan Gürbilek, "Kurumuş Pınar, Kör Ayna, Kayıp Şark," içinde: Nurdan Gürbilek, *Kör Ayna, Kayıp Şark: Edebiyat ve Endişe* (Metis Yayınları: İstanbul, 2004), s. 106.

2
Hilmi Yavuz, *Lirik Defterler* (Yapı Kredi Yayınları: İstanbul, 2018), s. 11.

3
Jean-Luc Nancy, "The Look of the Portrait," içinde: *Jean-Luc Nancy, Multiple Arts: The Muse II* (Stanford University Press: Stanford, 2006), s. 221.

4
Bkz. *Bana Bak!: 'la Caixa' Çağdaş Sanat Koleksiyonu'ndan Portreler ve Diğer Kurmacalar* (sergi kataloğu) (Pera Müzesi: İstanbul, 2017), s. 88.

5
Gilles Deleuze ve Felix Guattari, *a thousand plateaus: capitalism&schizophrenia* (The Athlone Press: Londra, 1999), ss. 167-168.

6
bkz. Nermin Saybaşılı, "Sanatın Ara Yollarında," *Sanat Sahada: Görsel Kültür Çalışmalarında Etnografik Bilgi* içinde (Metis Yayınları: İstanbul 2017), ss. 72-74.

7
Gilles Deleuze ve Felix Guattari, *a thousand plateaus: capitalism&schizophrenia* (The Athlone Press: Londra, 1999), s. 178.

8
Agy, s. 168.

9
Agy, s. 168

10
Agy, ss. 167-168.

11
Agy, ss. 179.

12
Louis Althusser, *Essays on Ideology* (Verso: Londra, 1984), s. 46.

13
Jacques Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psycho-analysis* (Norton: New York, 1978), s. 106.

14
Deleuze ve Guattari, *a thousand plateaus*, s. 171.

15
Mieke Bal, "Reading Art", içinde: *A Mieke Bal Reader* (The University of Chicago Press: Chicago ve Londra, 2006), s. 295.

16
Nancy, "The Look of the Portrait," s. 228.

17
Agy, ss. 228-240.

18
Peggy Phelan, *Mourning Sex: Performing Public Memories* (Routledge: Londra ve New York, 1997), s. 31.

19
Nancy, "The Look of the Portrait," s. 234.

20
W.J.T. Mitchell, *What Do Pictures Want* (The University of Chicago Press: Chicago ve Londra, 2005), s. 73.

21
Dori Laub, "An Event Without a Witness: Truth, Testimony and Survival," içinde: Shoshana Felman and Dori Laub, M.D., *Testimony: Crisis of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History* (Routledge: New York ve Londra, 1992), ss. 80-81.

22
Agy, s. 81-82.

23
Burada Rene Magritte'in "Bu Bir Pipo Değildir" (1929) şeklindeki yazınsal ve resimsel önermesini hatırlamamak elde değil. Magritte'in *İmgelerin İhaneti (Bu bir Pipo Değildir)* resmindeki bu meşhur önermesine katıldığımı belirteyim, çünkü dilsel ya da görsel olsun temsil bir gerçeklik değildir. Resimde 'gerçek' bir pipo değil, bir piponun titizlikle çizilmiş resmi vardır. Bununla birlikte, tıpkı Magritte'in bizzat resimsel ve yazınsal dili kullanarak dil ile imge arasındaki tüm geleneksel bağları koparmasında olduğu gibi, temel bir strateji olarak, dil başta olmak üzere toplumsalın alanında eleştirel aracı yine temsilin dünyasında bulabileceğimizi de hesaba katmak gereklidir. Böylelikle gördüğümüzün pek de gördüğümüz olmadığını tartışmaya açmak mümkün olur.

24
Jacques Derrida'nın 'iz' kavramı üzerine bir tartışma için bkz. Nermin Saybaşılı, *Sınırlar ve Hayaletler: Görsel Kültürde Göç Hareketleri* (Metis: İstanbul, 2011), ss. 61-62.

25
Bkz. Susan Bickford, *The Dissonance of Democracy* (Cornell University Press: Ithaca ve Londra, 1996), ss. 55-66.

26
bkz. Giorgio Agamben, "On Potentiality," içinde Giorgio Agamben, *Potentialities: Collected Essays in Philosophy* (Stanford University Press: Stanford,1999), ss. 179-180.

Fransa, Mayıs 1968:
"Sokak Sanatı"na Birkaç Altyazı

ARAŞTIRMACI, YAZAR, ÇEVİRMEN TUNÇ TAYANÇ, MAYIS 1968 OLAYLARINI PARİS'TEKİ DUVAR YAZILARI VE SOKAK SANATI ÜZERİNDEN HATIRLATTI.

TUNÇ TAYANÇ

"Gençlik Hareketleri" ya da "Toplumsal Muhalefet" yazınında "Mayıs 1968 Olayları" ya da kısaca "Mayıs 1968" diye yer alan "olaylar zinciri"nin kökenleri çok daha gerilerde ve derinlerde olsa da, yansımaları yıllar ötesine uzansa da, burada bunlar üzerinde durulmayacaktır. Ayrıca, Fransa ile sınırlı kalmadığı, Avrupa'nın değişik ülkelerinde, Amerika Birleşik Devletleri'nde, hatta Uzakdoğu'da benzer olaylar olduğu halde, burada sadece Fransa'da, özellikle de Paris'te duvarları süsleyen "sokak sanatı"nın seçilmiş birkaç örneğinin sergilenmesi ile yetinilecektir. Konuyla ilgili "görsel malzeme"nin, Paris'te, Palais des Beaux-Arts'da, 21 Şubat-20 Mayıs 2018 arasında açık olan "Images et lutte. La culture visionelle de l'extrême gauche en France (1968-1974)" [İmgeler ve mücadele. Fransa'da aşırı solun görsel kültürü (1968-1974)] adlı sergiyi dolduracak zenginlikte olduğunun da unutulmaması gerekir. Solda gördüğünüz (Resim 1) "havaya kalkmış sağ yumruk" da söz konusu serginin internet sitesinde yer almaktadır.

1

Gerek dünya (özellikle Vietnam Savaşı), gerek Fransa'da biriken huzursuzluk patlamak için sadece bir "kıvılcım" bekliyordu ve beklenen "kıvılcım" Büyük Paris'in içinde olan, Paris'in merkezinin 11 km kuzeybatısında bulunan Nanterre'de çaktığında takvimler 22 Mart 1968'i göstermekteydi. Vietnam Savaşı karşıtı bildiri dağıtan öğrencilere uygulanan yaptırımlar üzerine, çoğu Anarşist ve Troçkist olan yüz dolayında öğrenci Université Nanterre Paris'in yönetim binalarını işgal ettiğinde, 23 yaşında bir sosyoloji öğrencisi olan "Kızıl" Dany [Daniel Cohn-Bendit] şunları söylüyordu: "İlk amacımız üniversiteyi politikanın içine sokmaktır. Öğrenci Birliği (UNEF) günbegün öğrenci hakları[nı] sağlama çabaları içindeydi. Zaman zaman Vietnam'la ilgili bildiriler dağıtıyordu ama üniversitenin içinde politik bir tartışma yoktu. Bugün biz, politik bir kale kurmak istiyoruz..."[1]

Çığ gibi büyüyen hareket önce derslerin yapılmaması, sonra da olaylarla başa çıkamayan Üniversite yönetiminin 3 Mayıs'ta yerleşkeyi kapamasıyla bir anda Nanterre'in ötesine sıçrayıverdi. 2 Mayıs'ta, Paris'te, Sorbonne'da, öğrenci birliğinin binasının bir bölümü "faşist" eğilimli Occident grubu tarafından yakıldığında Sorbonne'da değişik "sol" eğilimli öğrencilerin örgütleri de, UNEF (Union nationale des étudiants de France/Fransa Ulusal Öğrenci Birliği), JCR (Jeunesse communiste révolutionnaire/Devrimci Komünist Gençler), MAU (La mouvement d'action univérsitaire/Üniversite Eylem Hareketi), FER (Fédération des étudiants révolutionnaires/Devrimci Öğrenciler Federasyonu) de 3 Mayıs 1968 Cuma günü toplanma kararı almışlardı ve Nanterre öğrencileri ile Sorbonne öğrencileri bir araya geldiler. Sorbonne yönetimi, Rektör Paul Roche, güvenlik güçlerinin (CSR Compagnie Républicaine de Sécurité) üniversiteye girerek öğrencileri dışarıya çıkarmasına izin verdi ve Paris'in "sol yakası"nda, Sorbonne'un bulunduğu Latin Quarter'da öğrenciler ile polis arasında ilk çatışma çıktı, ilk kaldırım taşı havada uçtu. 20'si ağır olmak üzere yüzü aşkın kişi yaralandı, yüzlerce kişi gözaltına alındı ve Sorbonne kapatıldı. "Güzellik sokakta"ydı artık. (Resim 2)

2

3

Eugène Delacroix, Liberté guidant le peuple [Halka önderlik eden özgürlük], 28 Temmuz 1830, Louvre Müzesi

Bu afişte yer alan "kırmızılı kadın", Fransa'nın "ulusal kahramanı" Marianne'dan esinlenmişti. Kolunun hareketi de, Eugène Delacroix'nın [1798-1862] Temmuz 1830'da yaptığı, şimdi Louvre Müzesi'nde bulunan tablosundaki Marianne'ı çağrıştırmaktaydı. (Resim 3)

O tarihlerde Paris'te olan –ya da olduğunu düşündüğüm– Ferit Edgü, 6 Mayıs'ta gördüğü duvar yazılarını/sloganlarını şöyle sıralar:[2]

Yaşamak istiyoruz
Ölü zaman olmadan yaşamak
Yaratın
Şehircilik, temizlik, cinsiyet
Hiçbir zaman çalışmayın
Çalın
Bağır
Tüm isteklerini boşalt
Çok tüketen az yaşar
Mutluluğun satın alınıyor, çal onu
... ve Sorbonne'un duvarında:
Yabancılaşma burda başlıyor.

İki üç yıl sonra Paris'e gidecek olan Nedim Gürsel de, Sorbonne'un du-

varlarındaki yazıları Türkçeye çevirmekten kendini alamaz:[3]

Yapılara saldırmayın arkadaşlar, nişan tahtamız öğretim kurumlarıdır
Duvarlar çocukluk defterimizin ak sayfalarıdır
Enayi miyim, evet ve enayi kalacağım
Asla çalışmayın
Tarih, şu yaşlı Sorbonne'u kemiriyor
Yazın, önünüze gelen her yere yazın
Yeryüzünün tüm emekçileri eğlenin
Duvarlara yazmayın çünkü bir eğlencedir bu. İmza: Yasa
Kendimizden de büyük bir devrim yaptık

Paris Güzel Sanatlar Okulu'nun değişik eğilimlerdeki öğrencilerinin oluşturduğu Atelier Populaire Mayıs 1968'deki "sokak sanatı"na katkıda bulunmakta gecikmemişti. Litografi tekniğiyle her seferinde 30'ar adet çoğaltabildikleri ilk ürünleri 14 Mayıs'ta duvarlardaydı: Fabrikalar, Üniversiteler, Birlik. (Resim 4)

İki gün sonra, atölye sadece öğrencilerin atölyesi olmaktan çıkar; sanatçı Guy de Rougement (1935-) ve serigraf Éric Seydoux'nun (1946-2013) katılımıyla öğrenci-sanatçı işbirliğine dönüşmekle kalmaz, hem daha kaliteli ve daha hızlı, hem de her seferinde çok daha fazla çoğaltabilen serigrafi tekniği de kullanılmaya başlanır. Atelier Populaire artık gece gündüz çalışmakta, günde 2000 adet çoğaltılabilen afişler duvarlarda yerlerini almaktadırlar.

4

Latin Quartier'e dönecek olursak, 6 Mayıs'ta polisin sokaklara ilk barikatları yerleştirdiği, çıkan çatışmalarda 600 öğrenci ve 345 polisin yaralandığı, 420 öğrencinin gözaltına alındığı ve eylemlerin Paris dışına yayılmaya başladığı görülür. 10 Mayıs ise "barikatlar gecesi" diye anılır; çatışmalarda 251'i polis, 102'si öğrenci, 376 kişi ciddi biçimde yaralanır; 468 kişi gözaltına alınır; 60 araba yakılır. Ferit Edgü, –giderek radikalleşen– o geceki duvar yazılarını bizlere ulaştırır:[4]

Bütün halk şu yaptığımızı yapsaydı
Yaşasın devrim
Ne tanrı, ne efendi

Daha sonraki bir tarihte, Güzel Sanatlar Okulu'na polis saldırısından sonra duvarlarda yer alacak olsa da, "Polis güzel sanatlar sergiliyor, Güzel Sanatlar da sokakları donatıyor" diye çevrilebilecek afişe burada yer vermek daha uygun olacaktır. (Resim 5)

Nedense, toplumsal olaylara ilk tepkisi "polis şiddeti"ne başvurmak olan hükümet[ler], gerisinde başka dürtüler, amaçlar olsa da, "eğitimde reform" isteğiyle başlayan hareketin giderek radikalleşmesine ve yaygınlaşmasına yol açar; "Polis şiddeti", CGT (Confédération générale du travail/Genel İşçi Konfederasyonu), CFDT (Confédération française démocratique de travail/Fransa Demokratik İşçi Konfederasyonu), FEN (Fédération générale de l'enseignement/Genel Eğitim Federasyonu) ve sol partiler 24 saatlik genel grev çağrısı yaparlar. 13 Mayıs'ta, öğrenci, öğretmen, öğretim üyesi, sendikacı, siyasetçi vb değişik kesimlerden oluşan 800.000 kişi Paris sokaklarını doldurur. Her ne kadar, Başbakan Georges Pompidou öğrencileri yatıştırmak için bir adım atarak polisin Sorbonne'dan çekilmesini sağlasa da, hareket "öğrenci hareketi" olmaktan uzaklaşmış, hükümet(ler)i çok

5

Serigrafi, beyaz kâğıt üzerine kırmızı yazı

korkutan "öğrenci-işçi hareketi"ne dönüşmeye başlamıştır.

Gene Ferit Edgü'nün notlarına dönelim ve Sorbonne yeniden öğrencilerin olduğunda duvarlara nelerin yazıldığını görelim:[5]

isteklerimi birer gerçek olarak görüyorum, çünkü isteklerimin gerçek olduğuna inanıyorum
Acımasız olalım
Bırakın yaşıyalım
Özgürlük bütün suçları içeren bir suçtur. Bizim mutlak silahımızdır o
Devrimleri yarım yapanlar bir mezar kazarlar

Güzel Sanatlar Okulu'nun "litografi atölyesi" 16 Mayıs günü işgal edilir ve kapısına üzerinde şu sözcükler olan bir levha asılır: *Atelier Populaire: oui / Atelier Bourgeoise: non.*[6] Bu özgürlük ortamı 27 Haziran'a kadar sürecek ve o gün –günümüzün tanımıyla– çevik kuvvet Güzel Sanatlar Okulu'na girecektir. Yukarıda verilen ve Atelier Populaire'in son afişi olan afiş de o anı belgelemek üzere hazırlanacaktır.

13 Mayıs, Paris'te ulaştırma ve elektrik işçilerinin greve çıkmasını Fransa'ya yayılan bir grev dalgası izler. Greve çıkan işçi sayısı bir hafta içinde

6

7

altı milyonu, iki hafta içinde de on milyonu bulur. Afişler öğrenci-işçi birliğini vurgulamaya başlarlar. Kullanılan temel slogan, "Mücadeleye devam"dır. (Resim 6-7)

"Hedef tahtası"nda artık doğrudan "düzenin temsilcisi" Cumhurbaşkanı Charles de Gaulle vardır. 14-19 Mayıs arasında Romanya'da bulunduğu sırada, burjuvazinin kültürel kalelerinden biri olan Odéon Tiyatrosu öğrenciler tarafından işgal edilmiştir. De Gaulle Fransa'ya döndüğünde, Sorbonne'dan da, Odéon'dan da öğrencilerin çıkartılmasını istemişse de, İçişleri Bakanı Christian Fouchet'nin ateşli silah kullanmanın gerekebileceğini, bunun da ölümlere yol açabileceğini söylemesi üzerine Sorbonne'un boşaltılmasının daha sonraya bırakılmasına razı olmuştur. Bu sırada gazetecilerle yaptığı konuşmada, "reforma evet, maskaralığa hayır!" demiş ve öğrencilerden yanıt gelmekte gecikmemiştir: "Maskara olan O'dur."[7] (Resim 8)

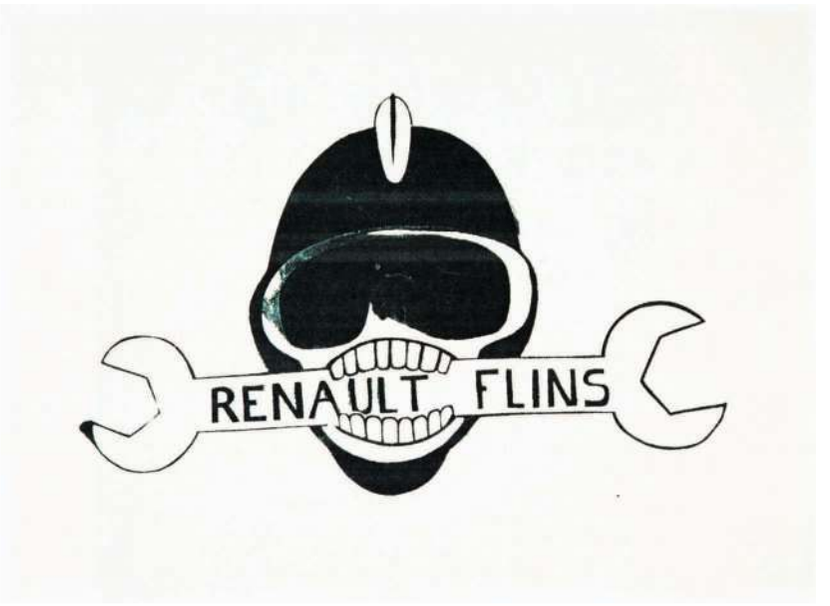
Bir başka afişte de, bir öğrencinin ağzını eliyle kapatmış olan De Gaulle "genç kal ve sesini kes" derken görülmektedir. (Resim 9)

Charles de Gaulle'ün "tek adam" olmasının XIV. Louis'nin ünlü sözü

8

9

10



11

"Devlet benim"le özdeşleştirilmesi de unutulmamıştır. (Resim 10)

Ancak "düzen" de boş durmamaktadır. Pompidou Hükümeti, grev dalgasını kırmak üzere o güne kadar görülmemiş bir "paket" koyar sendikaların önüne: Ücretlerde yüzde 10 artış, 1970'te günlük çalışma saatinin kısaltılması, grevde geçen günlerin ücretlerinin yarısının ödenmesi. 27 Mayıs'ta sendikalarla anlaşma sağlanır; grevdeki işçiler işyerlerine dönmeye başlarlar. En militan işçiler, Boulogne-Brillancourt'taki Renault'da ve kuzeydeki kömür madenlerindeki işçilerdir. Öyle ki, 15-17 Mayıs'ta Renault işçileri CGT temsilcilerini fabrikaya sokmamışlardır. Nitekim bu militanlık afişlere de yansır. Flins'teki Renault işçilerini temsil eden İngiliz anahtarı polisin ağzına sokulmuş olarak çizilir. (Resim 11)

Bu arada, istifa ettiği, edeceği söylenen De Gaulle 29 Mayıs'ta ortadan yok olur. Başbakan Pompidou'nun bile nerede olduğunu bilmediği De Gaulle, Fransız ordusunun karargâhının bulunduğu Baden-Baden'e gider. Amacı, ordunun arkasında olup olmadığını öğrenmektir. Yanıt olumlu olur. Böylece De Gaulle, arkasından emin olarak kartlarını oynamaya başlar: Fransa'daki istikrarsızlığın "korku"ya dönüşmesi; böylece yeniden dizginleri eline alacağını düşünmektedir. Haklı da çıkacaktır!

Her ne kadar afişlerden birinde katılmak (ya da oy vermek) fiilinin çekimi yer alsa da...

Ben katılıyorum (ya da oy veriyorum)
Sen katılıyorsun
O katılıyor
Biz katılıyoruz
Siz katılıyorsunuz
Onlar kâr ediyorlar
(Resim 12)

... bir başka afişte, elindeki copu arkasına saklayan De Gaulle "oy ver, gerisini bana bırak" diyerek, bir okumaya göre Fransa'yı okşamakta, bir başka okumaya göre de Fransa ile top gibi oynamaktadır. (Resim 13)

Ve birinci turu 1 Haziran, ikinci turu da 15 Haziran 1968'de yapılan parlamento seçimlerinde, başında Georges Pompidou'nun bulunduğu, Union des démocrates pour la République, Républicain indépendants, Centre démocratie et progrès vb partilerin oluşturduğu, de Gaulle'cü Union pour la défense

12

13

de la République, birinci turda oyların yüzde 47,79'unu alarak ikinci tura kalır. İkinci turdaki rakipleri, Waldeck Rochet'nin başında olduğu Gauche parlementaire ile Jean Lecanuet'nin başında olduğu Progrès et démocratie moderne'dir. Oyların yüzde 49,79'unu alan De Gaulle'cüler, Parlamento'daki koltukların ezici çoğunluğunu (363/487) kazanırlar.

"Mayıs 1968"in sonunu gösteren afiş "Normale Dönüş" başlığını taşımaktadır. (Resim 14)

Gerçi Mayıs 1968 sonrası, öncesinin aynı değildir. Sadece Fransa'da değil, birçok ülkede kökten değişiklikler olur ve hepsi şu ya da bu şekilde Mayıs 1968'den izler taşımaktadır.

Özetle, 60 yıl önce sokaklara dökülenlerin o günlerde istediklerini bugünlerle karşılaştırmak –bu kısa çalışmanın dışında kalsa da– ilginç bulgular sergilemeye adaydır.

14

NOTLAR

1
"Eylem içinde eylem", *Yeni Ufuklar*, Eylül 1968, Sayı 196, s. 21, ç. F[erit] Edgü.

2
Ferit Edgü, "Başkaldırmadan Devrime", *Yeni Ufuklar*, Eylül 1968, Sayı 196, s. 1-9, özellikle s. 5.

3
"Sorbonne'un Duvarları", *Yeni Ufuklar*, Eylül 1968, Sayı 196, s. 34, çev. Nedim Gürsel.

4
Ferit Edgü, *agm.*

5
Ferit Edgü, *agm*.

6
Halkın Atölyesi: Evet / Burjuvazinin Atölyesi: Hayır

7
Burada sözcük oyunu vardır: "chie-en lit"in anlamı "yataktaki pislik"tir; "chienlit" ise, Ortaçağ'da "karnaval", "maskaralık" karşılığı kullanılmaktadır.

fragMENtaTION 35

Rafet Arslan
3. Dünya Savaşının Ön Belirtileri

2018

Sanatçının izniyle | Courtesy the artist

Küratör: NECMİ SÖNMEZ

Editör: MİNE HAYDAROĞLU

İşte Siz Düdük Sesini Duydunuz!
Rafet Arslan'ın "Üçüncü Dünya Savaşı Ön Belirtileri" Projesi

Şair, yazar, ressam, performans sanatçısı, organizatör kimliklerini bir araya getiren Rafet Arslan bir eylem insanıdır. Onun sözcükler, şekiller, çizgiler ya da müzik aracılığıyla şekillendirdiği çalışmalarını belli çekmecelere sığdırmamız mümkün değildir. Disiplinler, teknikler arasındaki geçişlilikleri Rafet bir tür köprü olarak görür. O bu köprülerin üzerinde yürürken sağa sola bakmaz İzmirliler gibi. Gözleri ufuk çizgisine dönüktür.

Rafet'in "Üçüncü Dünya Savaşları Ön Belirtileri" projesi, kolaj tekniğiyle gerçekleştirilmiş levhalardan oluşuyor. Jules Verne'in 20. yüzyıl başında Türkçe, Rumca, İngilizce basılan kitaplarındaki gravürlerden yola çıkan sanatçı, farklı dönemlere, yüzyıllara, kültürlere ait imgeleri kesip yapıştırarak ikircikli dramlar kurgulamıştır. On dört dramın doğrudan amacı, anlatıcı bir eyleme, kolay tüketilir bir anlama dönüşmek değildir. Bu çalışmanın temelindeki dürtü yaşadığımız günlerde tanıklık ettiğimiz politik, sosyal, ekonomik gelişmeler sonucunda ortaya çıkan mutsuzluğu, isyanı dile getirir. Üçüncü Dünya Savaşı imgesel olarak sadece büyük bir felaketin öngörüsü değildir. Daha önceki büyük savaşların arkalarında bıraktığı, sakatladığı insanlık bu büyük yıkımlardan henüz tam olarak kurtulamamışken Rafet'in imgelerinde doğruluğu araması dikkati çeken bir eğilimdir. Zaten kolajların tamamında ayrıksı, hiçbir yere konumlanmayan bir tutum ortaya çıkar. Gerçeküstücü imge yaratımının peşinde ilerleyen Rafet, bu geleneğin içinde yer alan değerleri (sıradanlığın detaylar aracılığıyla kırılması, aniden ortaya çıkan şaşırtıcı öğeler, çizgisellik vb.) kendi duyarlılığıyla beslediği kalıplara dökerek adeta kendi duygusallığıyla beslediği iç dünyasına biçim vermeye çalışır. Küçük boyutlu kompozisyonların tamamında küçük hikâyeler vardır. İki, üç figür arasındaki gerilim sanatçı tarafından burada çok duyarlı bir biçimde sahnelenmiştir. Her sahne geçmişe ait figürleri kullanarak günümüzü anlatır aslında. Bu tür çelişkili, ilk bakışta safça görülen kompozisyonların arkasındaki gerilim, Rafet'in resim dünyasının bugüne dek üzerinde yeterince durulmamış nitelikleri arasında yer alıyor.

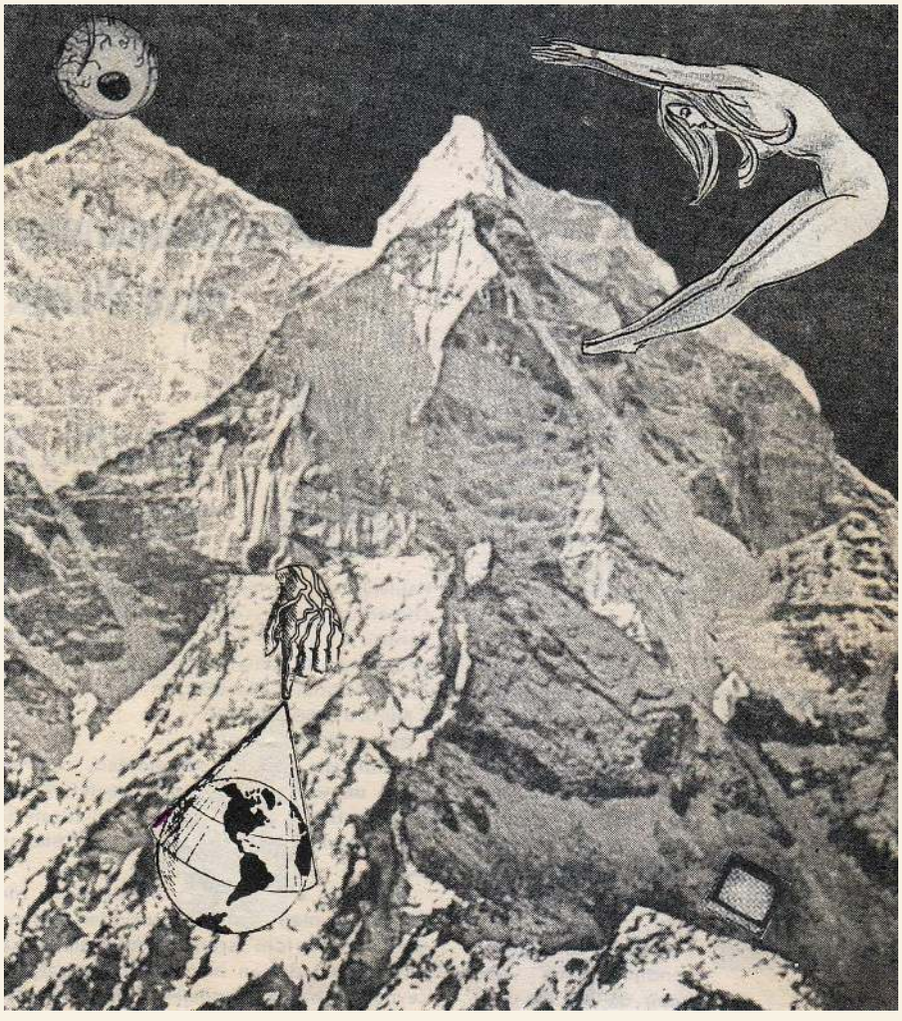
Çalışmaların tamamında kendini belirgin kılan mistik atmosfer sanatçının kurguladığı zarif bir tuzaktır aslında. Dikkatli bakıldığında bir levhadan diğerine geçerken figürler arasındaki ilişkiler sağırlaşır, anlamsızlaşır. Ama bakanın zihninde uyanan çağrışımlar da o denli zenginleşerek özenli örülmüş imge bütünlüklerini ortaya çıkarır. Bu Rafet'in bir şekilde cinsler arasındaki ilişkilere değil de, insanın insanlarla olan ilişkilere yoğunlaştığının da göstergesidir. Zaten cehennemsi günlük hayatın kabalığı, anlamsızlığı önce insanlar arasındaki ilişkileri sıfırlamadı mı? Neden otobüste ya da metroda birbirimizle göz göze gelmemeye çalışıyoruz? Konuşmayı bir tarafa bırakalım elimizdeki telefonlara ve aletlere daldığımızda zaten kendi yalnızlığımızı da kurgulamış olmuyor muyuz?

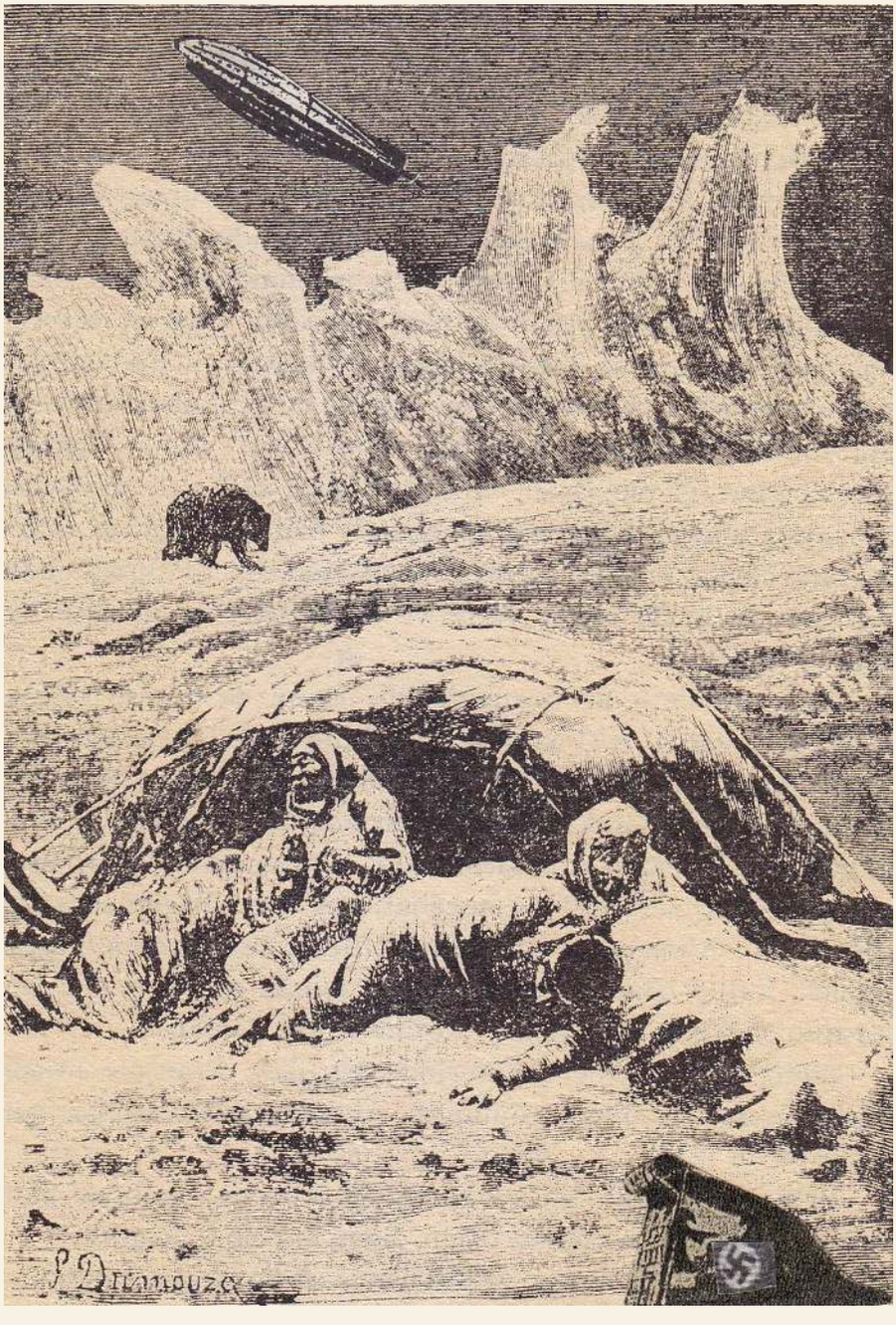
Rafet her ne kadar ön belirtilerden bahsetse de, Üçüncü Dünya Savaşı'nın çoktan başladığını iddia edebilir miyiz? Günlük hayatımızda bu savaşın provalarını yaşadığımıza göre somut gerçekliklerden yola çıkıyoruz. Rafet günümüz insanının ağır ağır damıtarak, biriktirerek oluşturduğu tortular üzerine yoğunlaşıyor. Israrla anlatıcı ve şiirsel bir tutum geliştirmesi bu dizinin en önemli erdemleri arasındadır. Çünkü bilimkurgunun atalarından sayılan Jules Verne'in imgelerine görsellik arayan adı bilinmeyen ressamlar, gerçeklik karşısında düşlerin büyüsünü ön plana çıkarmaya çalışıyorlardı.

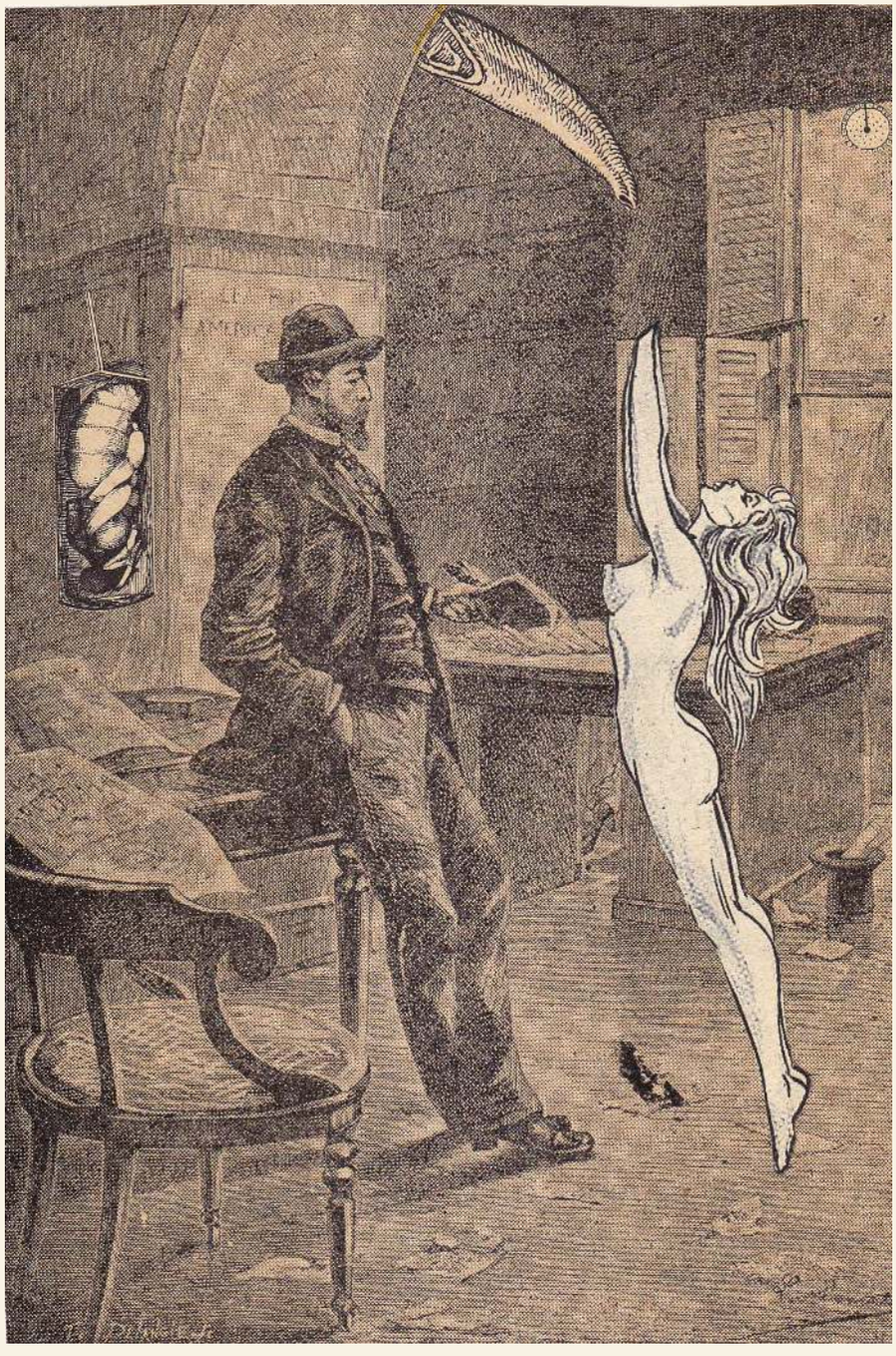
Eğer yalın elemanlarla imge kurmanın zorluklarını göz önüne alırsak Rafet'in 2010[1] yılından beri üzerine çalıştığı bu dizinin keyfini çıkarmak için pek çok neden var elimizde. Bu sessiz, albenisi olmayan hikâyelerin üstünde eski zamanların tozu var. Ama bu tozu hafifçe üflediğimizde çok ilginç detaylar çıkıyor karşımıza. Bu kendi Üçüncü Dünya Savaşımızla baş başa olduğumuzun işaretidir. Yaşadığımız coğrafyanın kaynayan kazan olma halinden kaynaklanan sürekli savaş halinden hiç bahsetmiyorum.

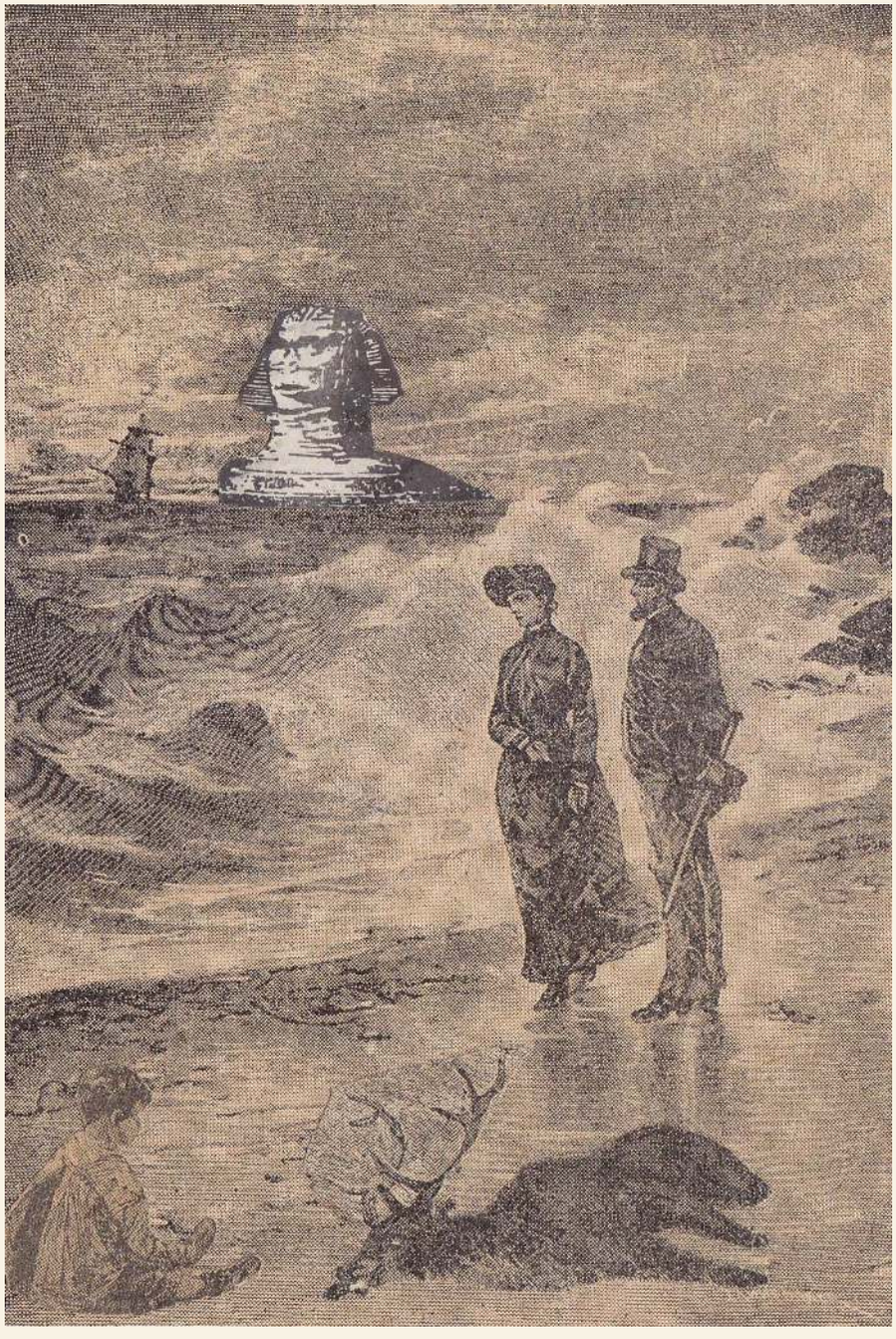
Necmi Sönmez, Nisan 2018, Vancouver

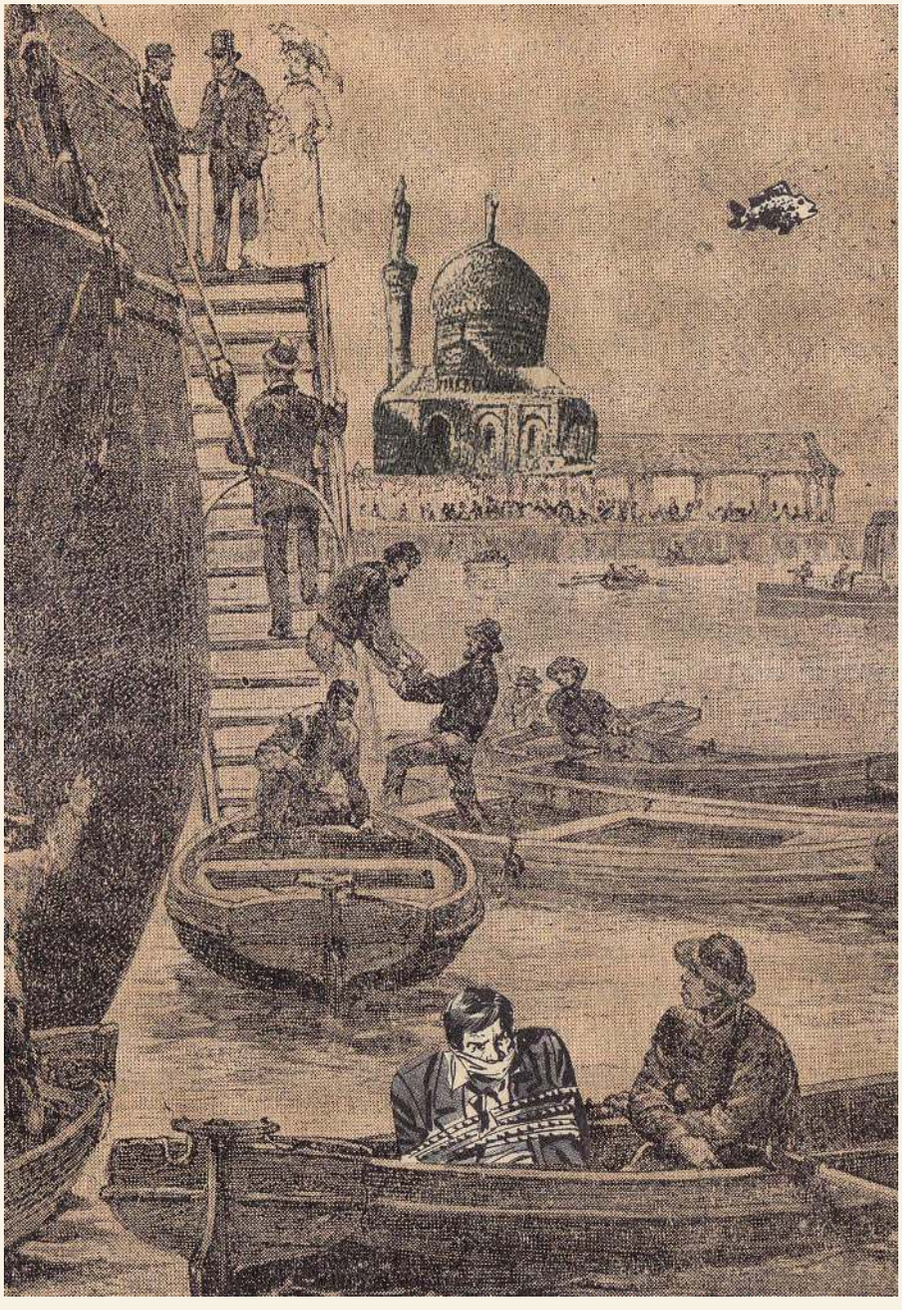
1 Sanatçı ile 9 Nisan 2018'de Beşiktaş'ta yapılan görüşmeden.

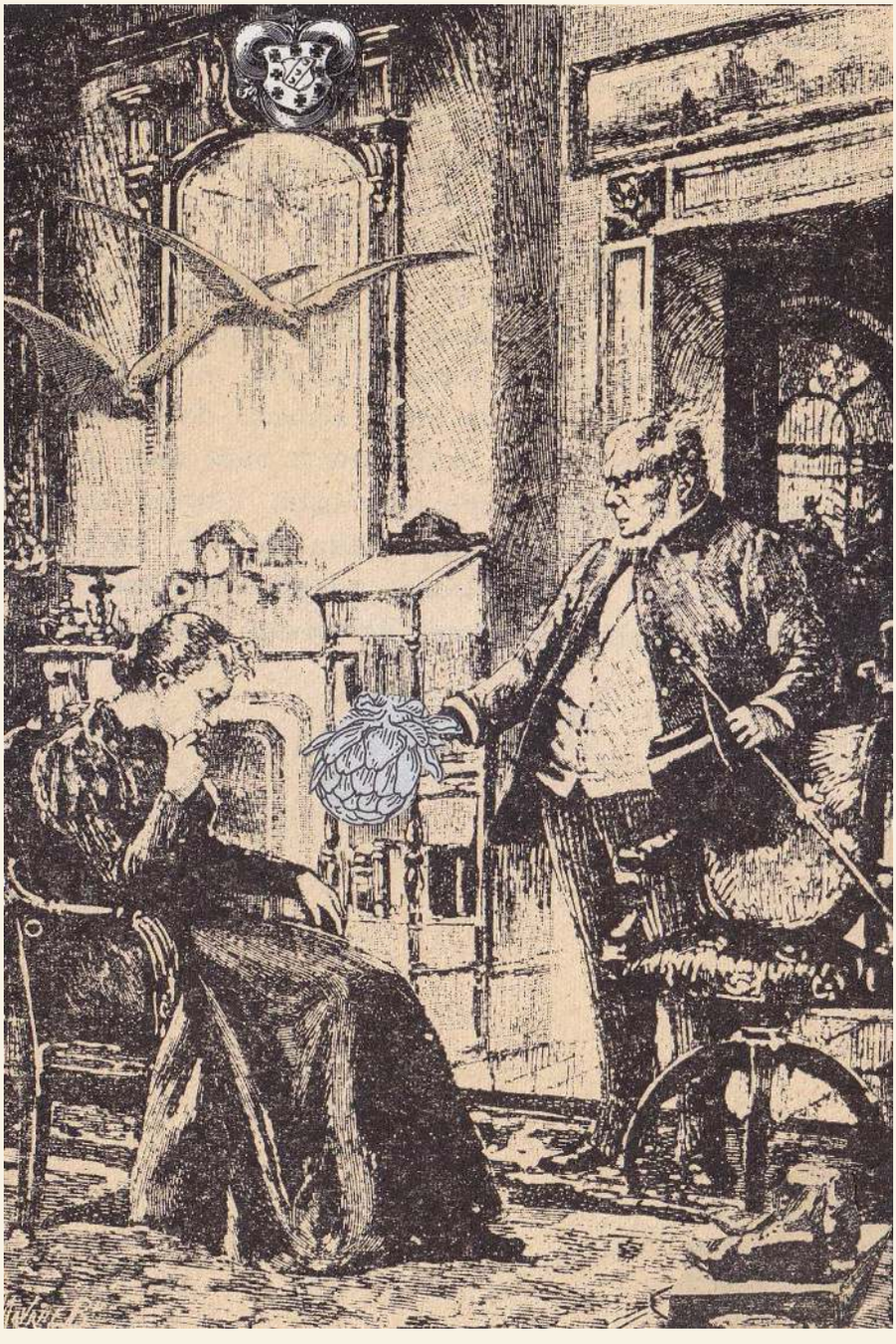


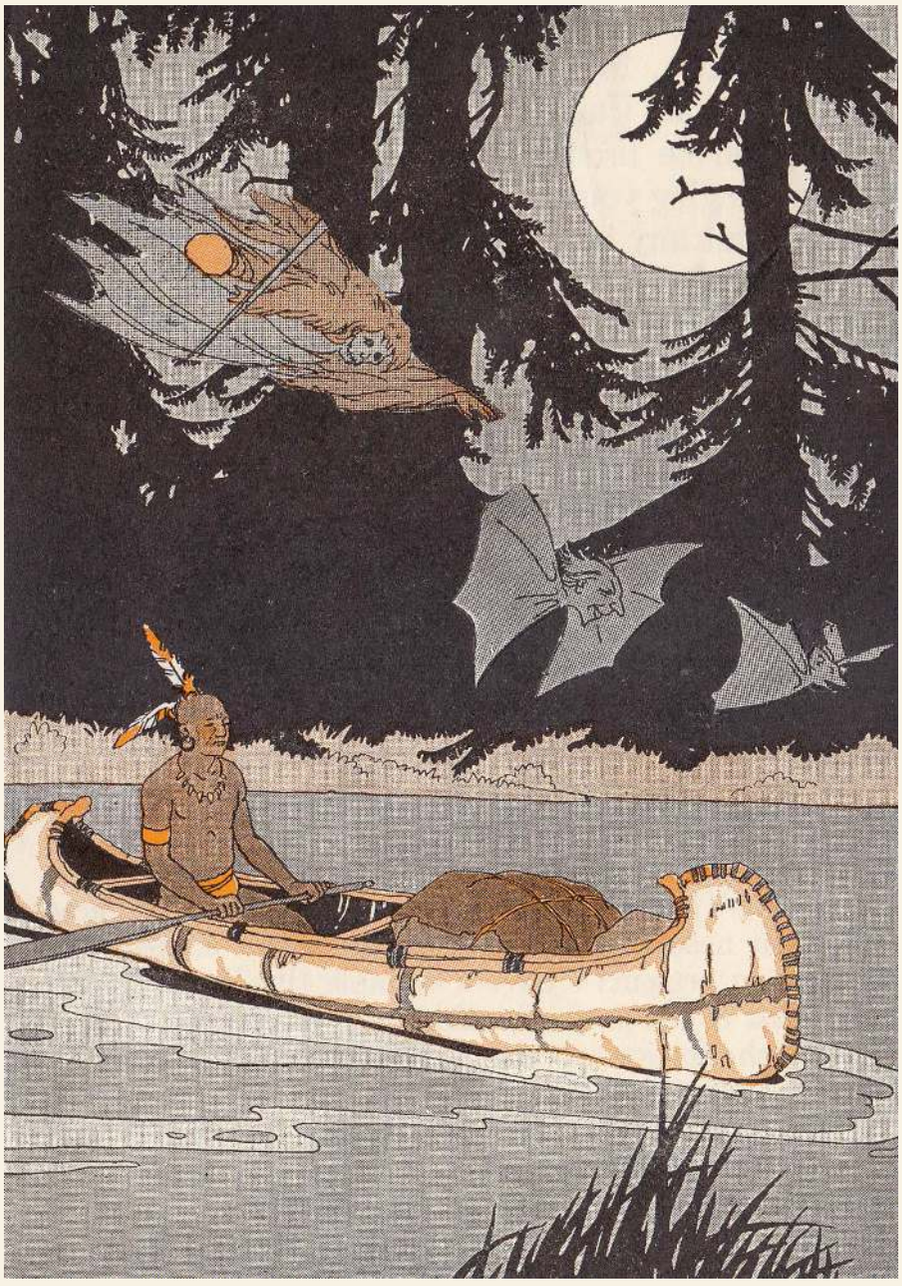


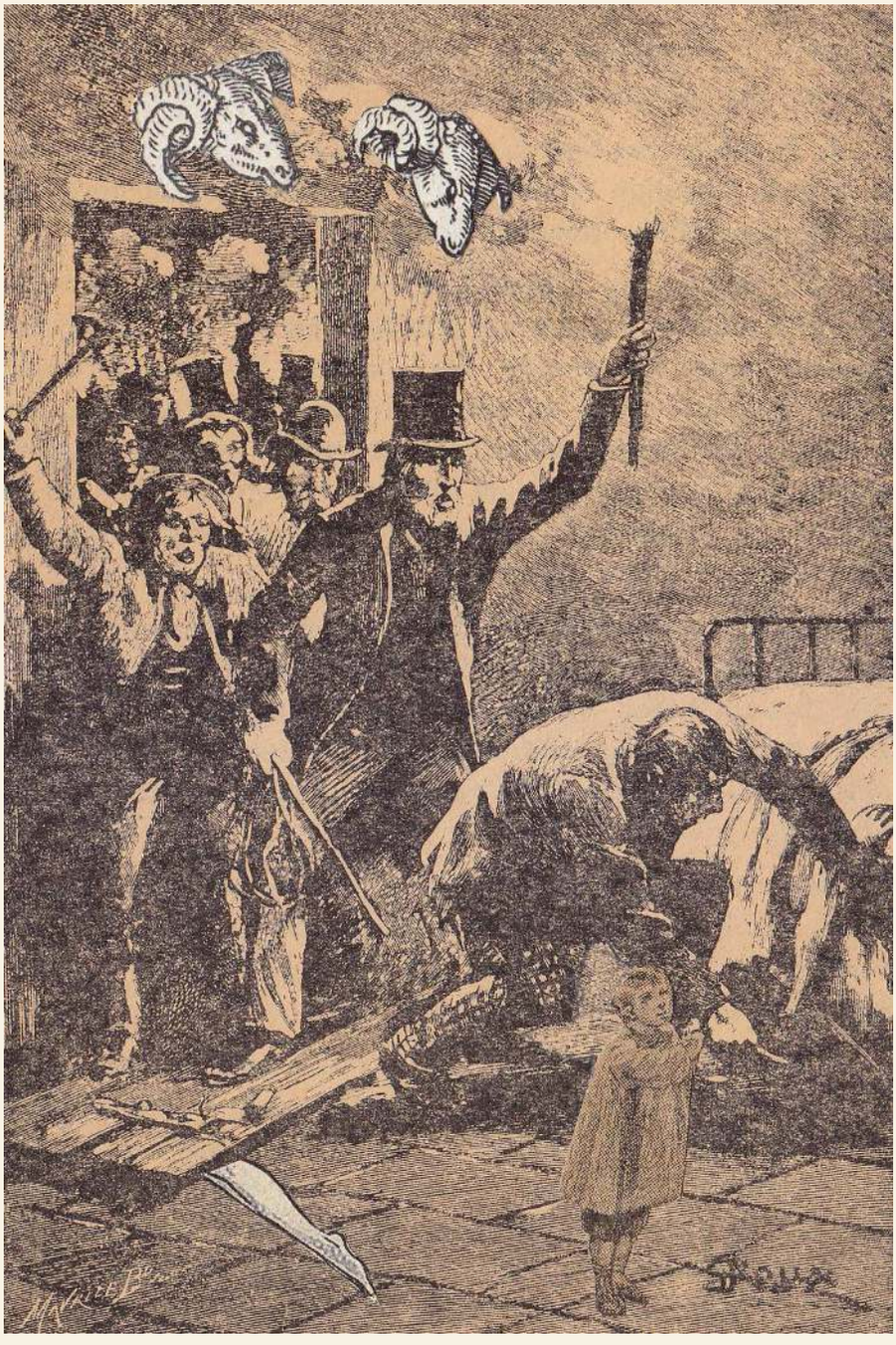


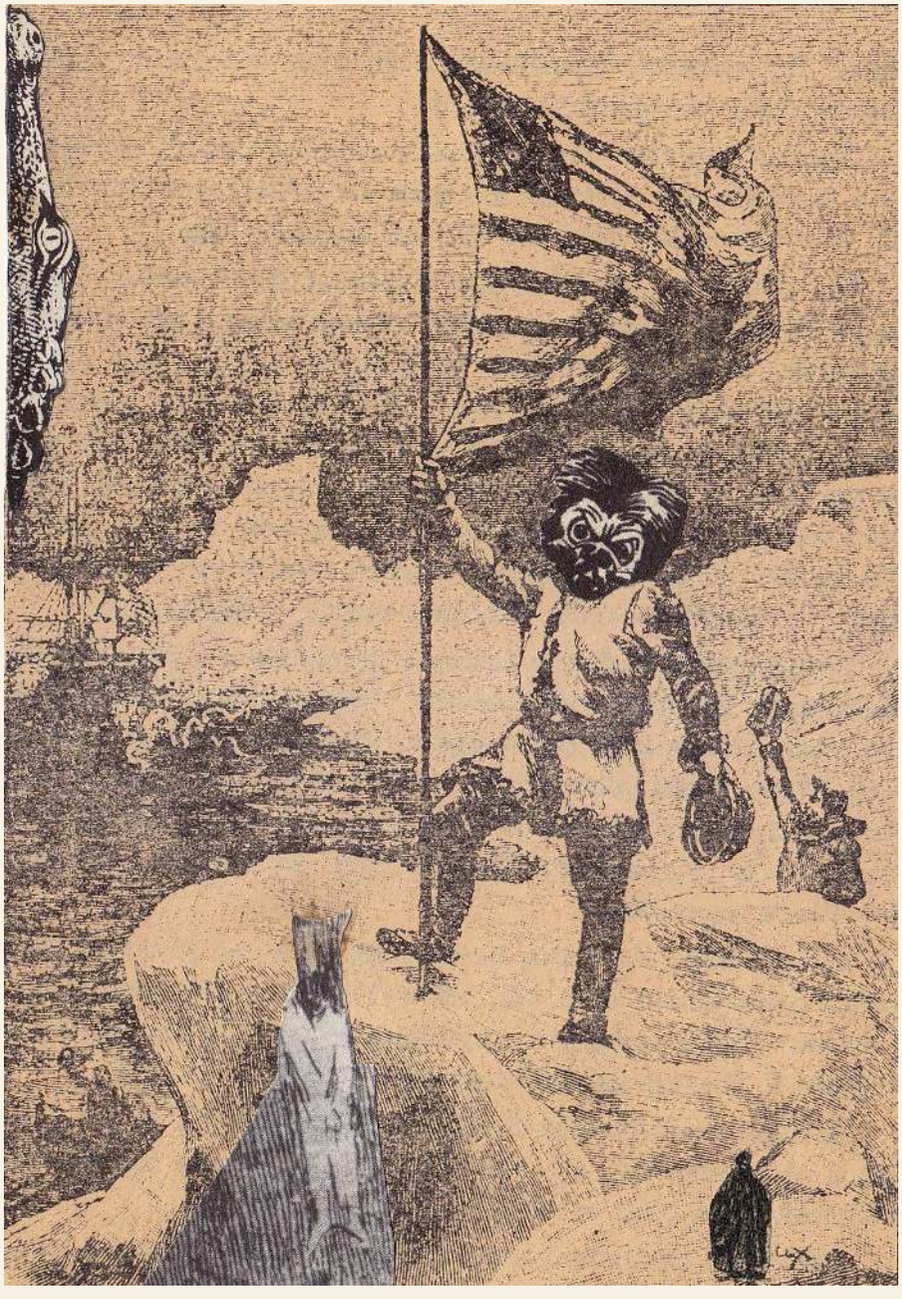


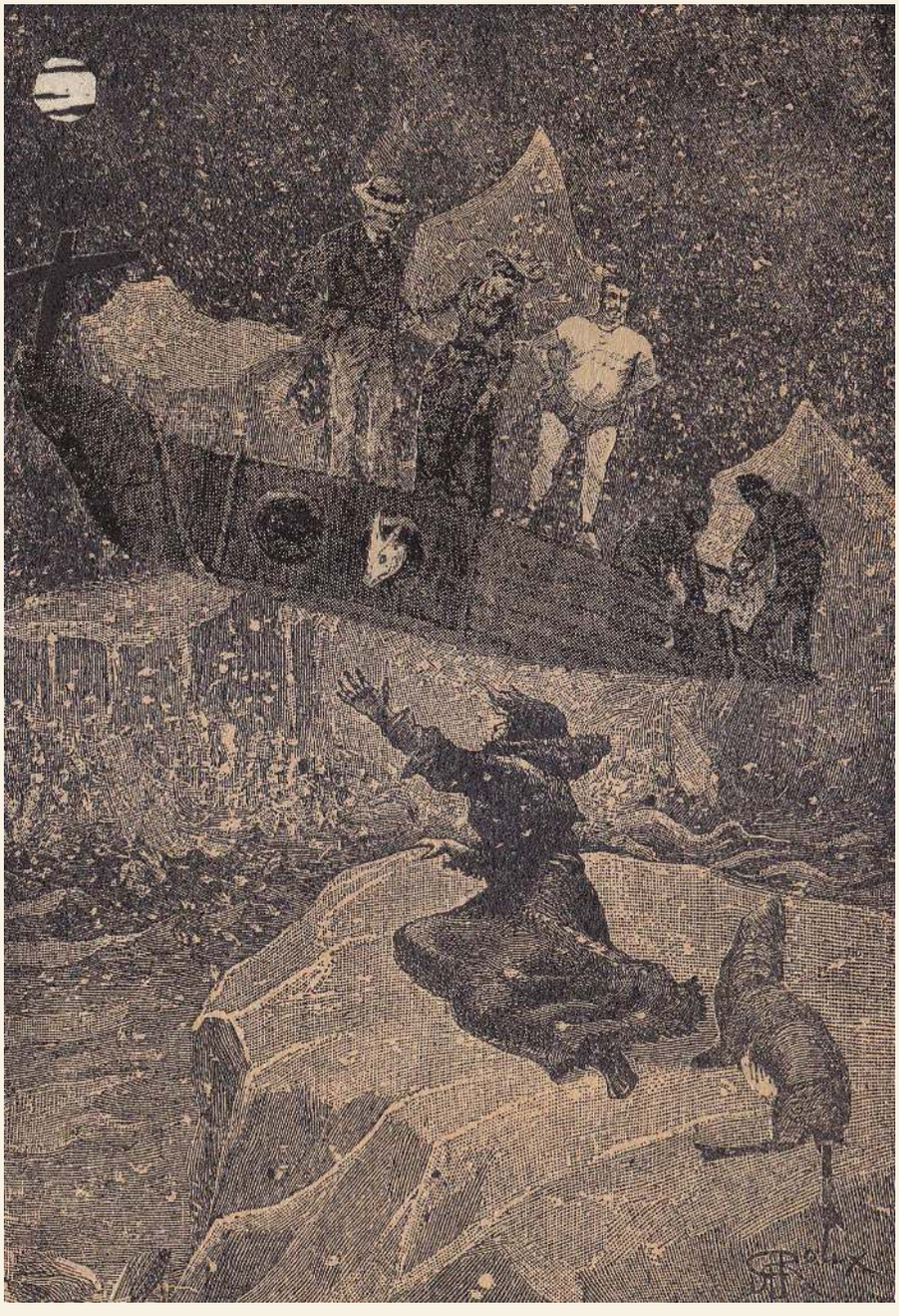


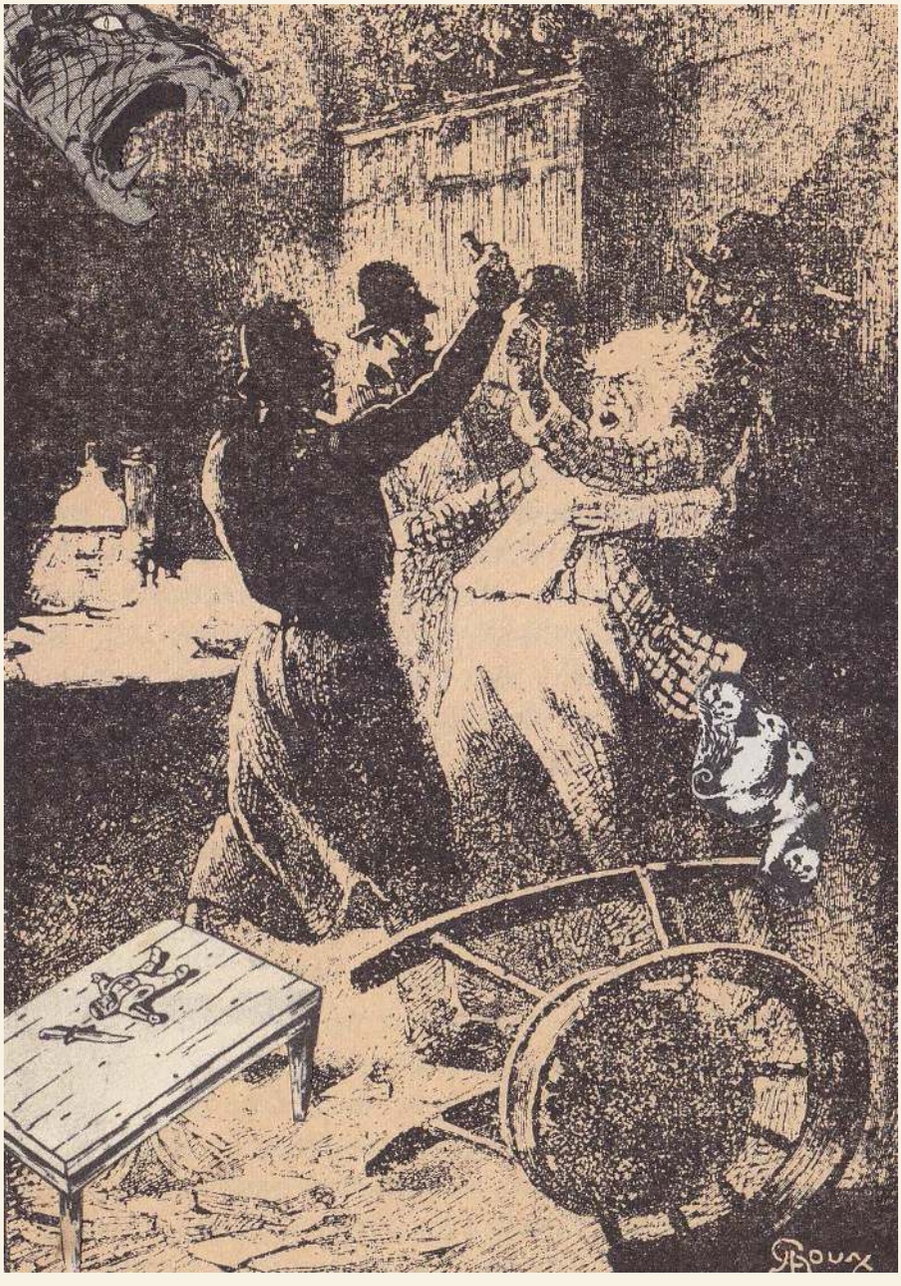


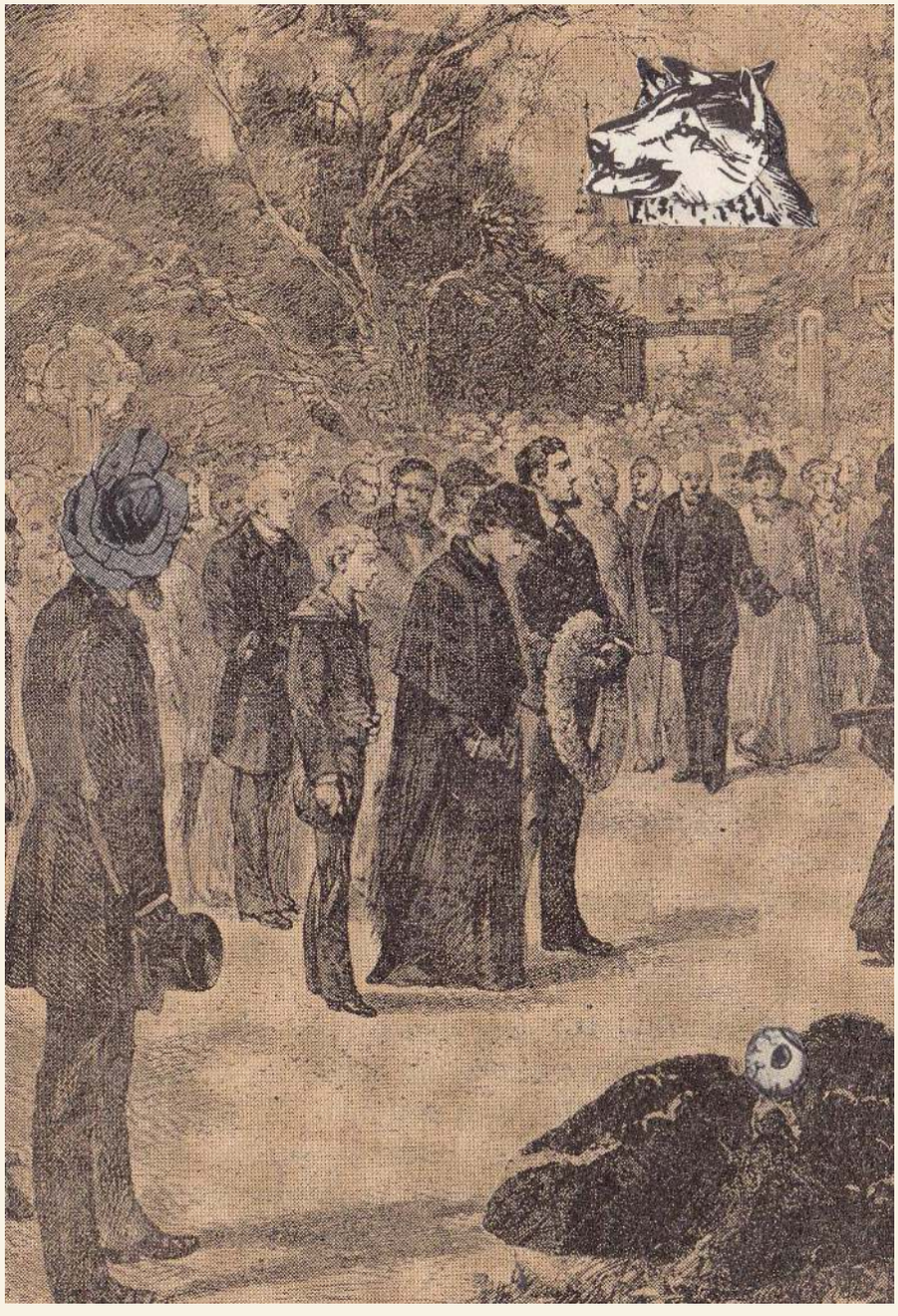


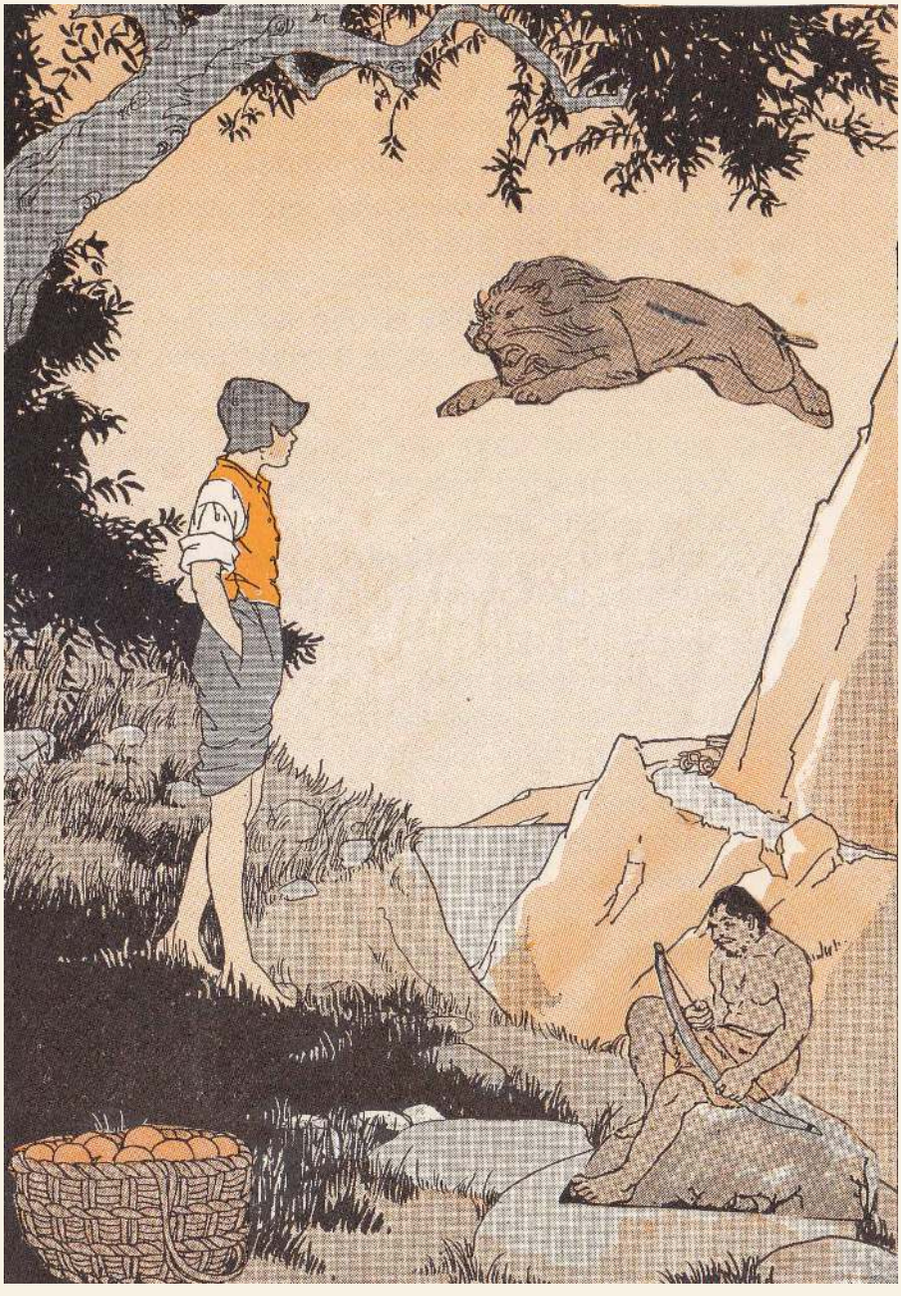












There, you heard the whistle!
Rafet Arslan's "The Foreshadows of the Third World War" Project

Poet, writer, painter, performance artist, curator Rafet Arslan is a man of action. Shaped by words, forms, drawings or music cannot be fit into separate cabinets. Rafet considers the transmissions between disciplines and techniques as a type of bridge. While walking on this bridge he doesn't look left or right like the people of Izmir. His eyes are focused on the horizon.

Rafet's "The Foreshadows of the Third World War" Project is comprised of plates made by collage technique. He takes his start from the engravings in Jules Verne's books published at the beginning of the 20th century in Turkish, Greek and English; and by cutting and pasting images belonging to different periods, centuries and cultures, constructs ambiguous dramas. The direct aim of the fourteen dramas is not to transform into a narrative act, an easily consumable meaning. The impulse at the core of this work is to depict the unhappiness, the revolt created by the political, social and economic events at present time. The Third World War as an image is not only a foresight of a great catastrophe. While humanity deformed by the previous great wars has not fully recovered from those great disasters, Rafet's quest for virtue in his images is a noteworthy stance. The collages in their totality already reflect an unusual stance that cannot be pinpointed. Rafet keeps on with surrealist image processing and he incorporates the values within this tradition (breaking of the ordinary via details, elements that suddenly pop up and surprise, linearity) and tries to shape his inner world. There are small stories in all of the small sized compositions. The tension between two or three figures is staged sensitively by the artist here. The tension at the background of these conflicting and at first glance naive looking compositions, is one of Rafet's characteristics that has not been emphasized sufficiently till now.

The mystical atmosphere apparent in all the Works is in fact an elegant trap the artist has set up. When looked at carefully, the relations between the figures become mute, and meaningless as is progressed from one plate to the next. But the connotations evoked in the viewers' minds become that much richer and show the carefully weaved entirety of the images. This signifies Rafet's focus on the relationships between human beings not between sexes. Hasn't the brutality of everyday life turned hellish, its lack of depth zeroed the relations first and foremost between humans? Why do we try to avoid eye contact with others in the bus or the subway? Let alone talking, when we immerse ourselves in our telephones and gadgets do we not set up our own loneliness?

Even though Rafet is making mention of foresights, can we claim that the Third World War has already started? Since we are experiencing rehearsals of this war in our daily lives, it means we are commencing from hard facts. Rafet is focusing on the residues todays' people continue to slowly instill and accumulate. His insistence in building a narrative and poetic stance is one of the virtues of this series. Because the anonymous artists who were looking to visualize the images of one of the pioneers of science fiction Jules Verne, were trying to bring forth the magic of dreams in the face of reality.

If we consider the hardship of creating images by plain elements, there are plenty of reasons for us to enjoy this series that Rafet has been working on since 2001.[1] There is the dust of old times on these silent and not alluring stories. But when we softly blow the dust off them we encounter very interesting details. This is a sign of our being face to face with our own Third World War. I am not even mentioning the continuous war in the geography where we live which is a boiling cauldron.

Necmi Sönmez, April 2018, Vancouver

1 Interview with the artist in Beşiktaş, on April 9, 2018.

Rafet Arslan

3. Dünya Savaşının Ön Belirtileri /
The Foreshadows of the Third World War

2018

kolaj, metin / collage, text

Elmas Deniz, “Yazsız Yıl", Pilot

Burak Delier, “Kendini Bar Zanneden Dergi", Lokal

Selim Birsel, “Bahçe Bakım Sanatı", Riverrun

Süleyman Saim Tekcan, “Döngüsel Seyir", Tophane-i Amire

Ayşe Erkmen, “Kıpraşım Ripple", Dirimart

SÜREYYYA EVREN, “SOĞUK SOĞUK SERGİ GEZMEK” BAŞLIKLI DİZİSİNİN İLKİNDE BEŞ SANATÇININ SOLO SERGİLERİNİ YORUMLADI.

SÜREYYYA EVREN

Fotoğraflar: Sanatçıların ve galerilerin izniyle

Yazsız Yıl Olmaz Olsun

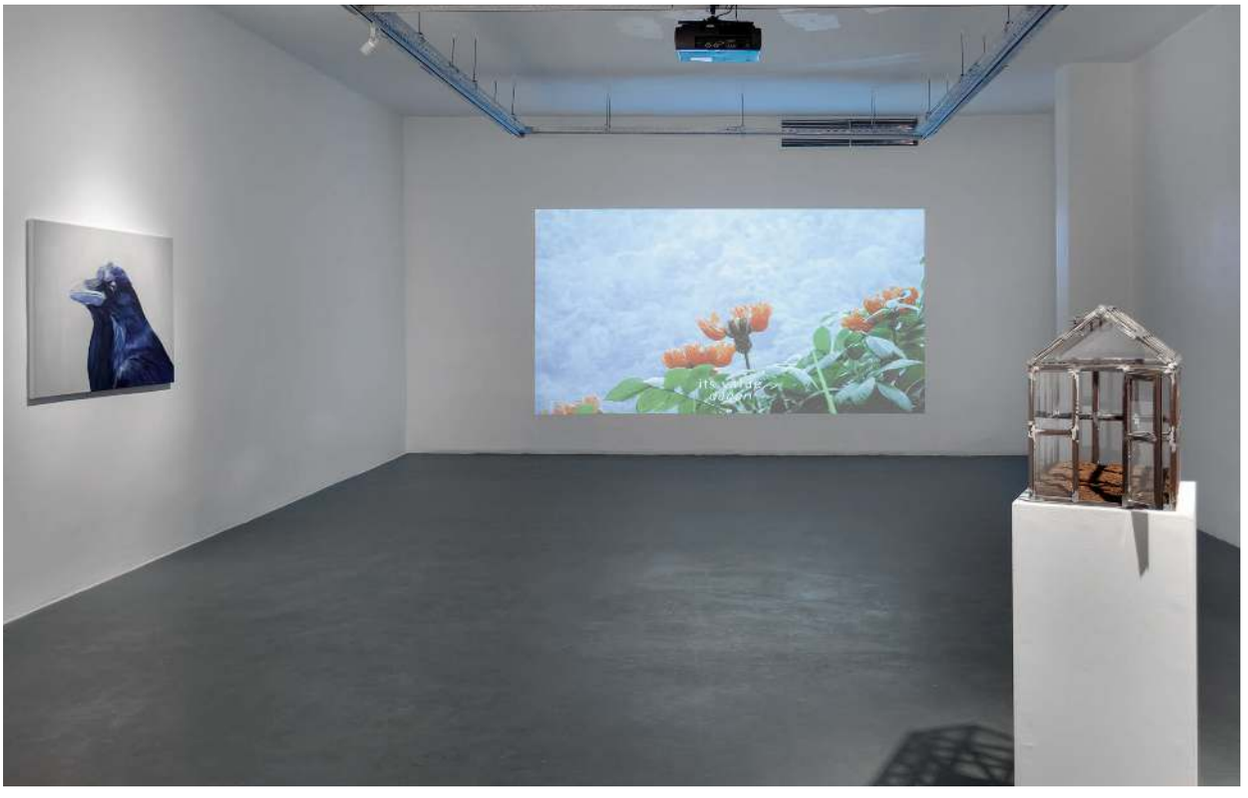
Elmas Deniz'in sergisi[1] mikro-retrospektif gibi geliyor bana ilk başta. Deniz'in farklı eğilimlerinin, meraklarının, didiklemelerinin her birinden birer örnek, her bir kanala açılan birer set gibi görünüyor işler gözüme. Sözgelimi doğada çözülebilir Marks and Spencer poşeti ile doğada çözülemeyen sert plastik poşetten oluşan *Hata 1* ve *Hata 2*'nin ardındaki baraj gölünde bir Sümerbank poşeti ve *Mutlu Koleksiyon* adlı çöpe atılamayan ambalajlar yüzüyor, Karga işlerinin ardında bir panter var, Sri Lanka ağaçlarının ardında İsveç ağaçları, sokak köpeğine sarılma sahnelerinin ardında eve gelmiş icra mektupları, lüks malların reklamlarından irrite olmaların ardında yoksulluğa düşme korkusu işleri.

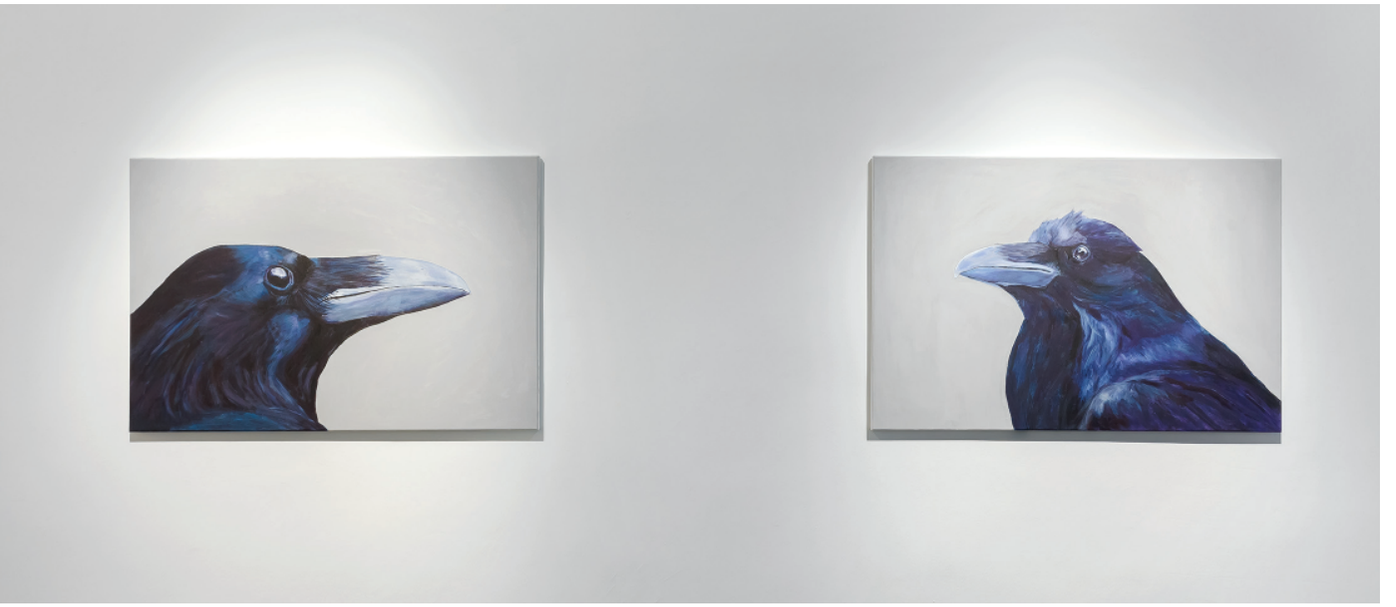
Gene de, bu çok kanallılığa karşın, mekândaki konumunun da belki etkisiyle belki içeriğinin etkisiyle *Görülmek İçin Yapılmış* videosu dikkati kendine topluyor. Bu işin imgelerini anlatırken bir yerde "şampuan reklamları, şelaleler, kadınlar..."[2] demiş Deniz. Bu imgeyi akılda tutarak bakıyorum *Görülmek için Yapılmış*'a. "Satılan mal ne kadar lüks ise fantezi ile özellikle de doğadan referansını alan bir fantezi ile allanıp pullanarak satılma olasılığı o kadar yükseliyor"[3] da demiş. Bu arada tabii işin parodileştirdiği lüks tüketim dili tam da sanat satılırken kullanılan dil. "Beni al" diyor iş. "Çok güzelim." Ve giderek, "şelaleleri de al, kadınları da al, şampuanları da al, poşetleri de doğaya bırak, bırak kendini." Hoş, şampuan pek lüks tüketim sayılmaz herhalde. Yoksulluk korkusu işlerini geri anımsıyorum. Şampuan bile alamayacak duruma düşme korkusu gibi geliyor bana bir an. Yukarıdan (düşlemdeki) güzelliğin içine düşme tepe taklak ihtimali.

Ekilmek için yapılmış tohum ekilemiyor, doğada çözünsün diye yapılmış poşet çözünmüyor, görülmek için yapılmış fantezi de görülemiyor çünkü fazla yakınında, fazla içindesin – her şeyden önce bir sanat galerisindesin.

Görülmek için Yapılmış'a daha da gösterişli bir sergilenme hayal ediyorum. İyice görünememesi için daha da görünür kılınması –daha da göze sokulması– ideal olacak gibi.

Satılmaz Eser adlı işin gerçekten satın alınamaz olup olmadığını merak ediyor ama soramıyorum. Sanat eseri haline getirerek satılmaz tohumu satılabilir (ama daha da ekilemez) mi kıldı Deniz, yoksa satılmaz tohumu satılmaz sanat eseri olarak dondurdu





Elmas Deniz,
"Yazsız Yıl" sergisinden görüntüler,
Pilot Galeri, 8 Şubat–17 Mart 2018.
Fotoğraflar: Rıdvan Bayrakoğlu

ve arşivledi mi diye kararsız kaldığım için.

Fil dışkısından kâğıda yazılmış sokak köpekleriyle yerlerde sürünme anlarına eşlik eden uluslararası bitki taşıma regülasyonları metinlerini yan yana getiren *Uçan Bitkiler, Köpekler ve Filler* de bir odak elbet. Sri Lanka'dan yurtdışına çıkan bitkiler ve dahası bütün ülkeden ülkeye geçen, geçmiş, geçecek bitkiler insandan insana geçen, geçmiş, geçecek gerçek duyguları temsil edebilmek için sokak köpeklerine en sefil, pis, rezil oldukları anda sarılabilmek, sarılmak, köpeklerle birlikte dibe vurmak hikâyeleriyle yan yana getirilmişler galiba. İtiraf alanı açma var ama saklama, gömme de var. İlk düşündürdüğü, en dip anlara dair anlatıların dahi, bir anlatı formuna sahip olmaları dolayısıyla, her imgede baskısı hissedilen reklam ve fazlaya dair düşlem dili dolayısıyla, sonuçta bütün alışverişi mümkün kılan ortamlar, auralar ve işleyişler dolayısıyla, anlatıcıdan dinleyene geçerken sıkı regülasyonlara tabi tutulduğu. Ve regülasyonlara dönük bir itiraz, burada bir delik açma arzusu görüyorum. Fil dışkısından kâğıtla geçmek, köpekle geçmek, portresinden mekânı dikizleyen kargayla geçmek istenen faz bu itirazın fazı sanki. Köpeğe sarılma hikâyelerinin ondan bize geçerken ne sıkı regülasyonlara tabi tutulduğunun ibretlik hikâyesi gibi okuyorum bitki regülasyonu metinlerini. İnsanın yazmayası gelir. En azından o an için. Durası. Öte yandan, tam bir yüzleşmeden de kaçınma şansı doğuyor bu engel sayesinde. Kendi portresinin yapılması siparişi veren kargaların zerafeti pek de umursamayan bakışı üzerimizdeyken, geri geri çıkmalıydım aslında sergiden.

* * *

Kendini Dergi Zanneden Sergi

Burak Delier'in yeni sergisi[4] bir dergi formunda, dergisi de bar.

Bu sergi-dergi-bar en eski avangard önceliği soyut laflardan arındırıp bugünkü gündelik yaşama uyarlamayı deniyor: Sanat ile hayatı birleştirmeyi.

Biraz bilgelik arayışı da ekleniyor – felsefe ile hayatı birleştirme. Ve buna yaşamak için başka iş yapan sanatçının acısı, öfkesi, yası, başetme biçimleri ile yaşamak için işini yapma alanını bulmaya devam edebileceği konusunda son derece kaygılı pek çok meslekten Türkiyeli insanın devam etmek için yol arama çabaları da ekleniyor.

"Kendini Bar Zanneden Dergi" dergi çıkarmak, söz söylemek, bir şeyler tartışmak, konuşmak, müdahale etmek isterken kendini bu soluklaların dışında bulmuş, hayatta kalmak için başka şeyler yapmak durumunda kalmış insanlara söz söyleme formu olarak dergiyi 'taşıyor'.

Mekân, Lokal, küçük. Niş bir rock bar havasında. Eski bir Beyoğlu apartmanının dar merdivenle çıkılan köhne üst katı. Bu köşe bucak tadı Beyoğlu'nun alternatif kültürün kalbi olduğu günlerden kalma gibi.

Derginin bara taşınması derginin sayfalardan taşması da demek – duvarlarda kayan ışıklı yazı olarak dönmesi, barın menüsüne girmesi, erişilmeyi pek de beklemeyip bara dahil olması demek. Dergideki metinlerin okunması bir şey, ve de ilk sayı OHAL ve akademiler üzerine okunası tartışmalar içeriyor. Ama kayan yazı okumak konforlu bir okuma hareketi değil, mesele metin olmaktan çıkıyor bir köşede elinde bir an başını kaldırıp kayan led yazılara baktığında. Metin daha çok bir jest gibi. Gözucuyla takip edilebilir. Metinlerde ne yazdığından bağımsız olarak (veya en azından salt ona bağlı olmaksızın) verdiği bir his var (coşku platformu olarak etki yapabilmesi de ondan): Otonomiyi yeniden icat etme hissi.

Sanatçı gerçek hayatın spesifik birkaç durumunu malzeme kılıyor, bu malzemeyi durumun aktörleriyle birlikte yoğuruyor, kayan led ışıklar, internet sitesi, gerçekten de okunacak bir derginin yayımlanması gibi donatılar serpiştiriyor. Bütün bunlar durum üzerindeki denetimin yitimi duygusunda çatlağa yol açıyor. Otonominin yeniden icat edilebildiği bir an doğurmak hedef. Ve doğuruyor da.

İçinde melankoliye de yer olan bir otonomi bu üstelik. Fıstığını atıp tutarak karşındakini duymaya çalışıyorsun. Belki de kimse seni anlamıyor. Veya anlaşılmaya değer bir şey henüz söyleyemedin. Neredeyse kendi kendine destek olmak için bir bar-dergi menü ısmarladın (bira + çerez + dergiden oluşan menü). Loş ortamda dergiyi şöyle bir karıştırıyor, kendinle ilgili yeni bir şey keşfediyorsun. Bar biraz da oraya atılmış insanlarca kurulmuştu belki, ve oraya atılan müşterileri vardı. Otonomi icat edilince, bir anlık da olsa, herkes kendi iradesiyle orada oluyor, ve oradalığı birlikte yoğurma atölyesi tadında bir proje ortaya çıkıyor. Herkesin oraya gelebilmesini, merdivenleri tırmanabilmesini sağlıyor.

Derginin neden dört sayı olduğunu merak ediyorum. O kadar çok söyleyecek söz olunca belki de dergi bardan ve durumdan hafiften kopabilir gibi geliyor. Kendini bar zanneden dergi dergi olduğunu hatırladıya dönmesin? Kim bilir, belki de tersi olur, dergi çıktıkça bara siner. En iyisi bunu bir içki eşliğinde konuşalım...

Burak Delier
"Bardergi: Kendini Bar Zanneden Dergi" sergisinden, Lokal, 16 Mart-16 Kasım 2018.
Fotoğraf: Burak Delier

Bakışsız Bahçe

* * *

Riverrun'daki sığınak çağrışımlı "Bunker" sergileme alanını bahçeleştirmiş Selim Birsel[5], ama mekânın ruhunu tersine çevirerek değil içine yerleşerek, "mimari çevre"ye uyumlu, bunkerize bir bahçe vererek. Çiçek açan bir yer değil de kapanan, kapanmış, izole bir yerde iç düzenlemelerle nefes bulmak söz konusu.

Birsel'in bahçesi terk edilmiş başka yerlerin, başka nesnelerin fotoğraflarını kapsıyor duvarlarda. Başıboş bir koltuk, unutulmuş bir sandalye, kendi acısına yoğunlaşmış köşe bucak. Ufak, sert noktalarda küçük, sert nesneler. Terk edilmiş olduğunu tam da fark edemeyen, bizim ahlanarak fakat saygıyla da baktığımız.

Yaşamak için yapılmış ama yaşam tarafından terk edilmiş yapılar gibi. Garip ama politik bir his veriyor bana bu terk edilmiş anlar dizisi: Yaşamak için yapılmış ama şimdi küflü küflü yayılıp pas seyreden bir ülkeden, yaşamak için yapılmış ama şimdi yaşamaktan adım adım kayan bireylerden, kurumlardan, ilkelerden açıyor sanki bahsi. Ve onları yan yana getirişi biraz bahçeyi çitlemek gibi de. Kendi kendimizi eyleyeceğimiz oyuncul, bakıma açık, yaratıcı bile

olabileceğimiz bir alanın (bahçenin) yalıtılmışlıklarla, yaşamsızlaştırılmışlıklarla çitlenmesi gibi. Eğlenceli bulmak zor.

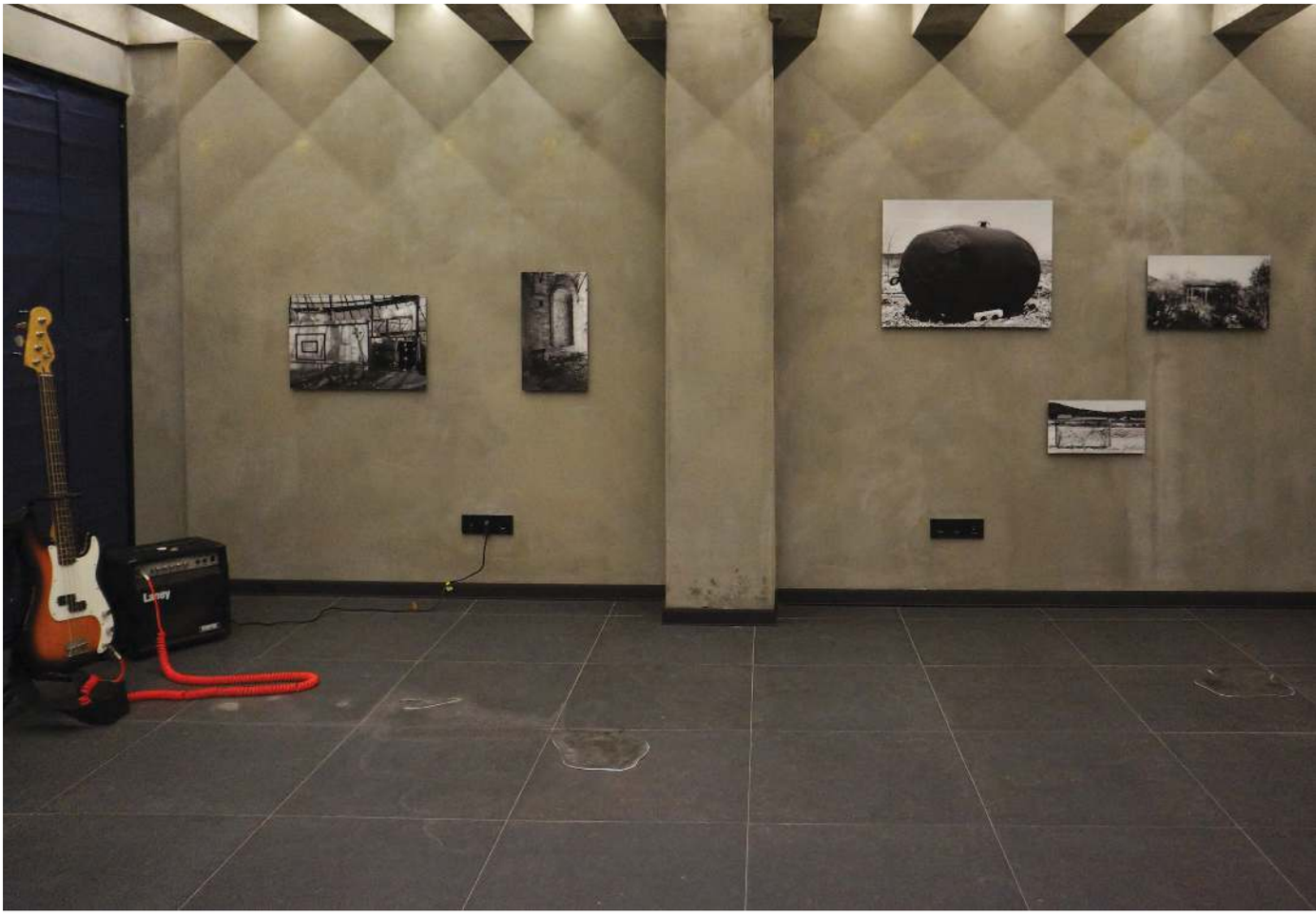
Bunu böyle düşününce izleyicilerin dilerlerse müzik yapabilecekleri söylenen gitarı ele almak, veya tebeşiri alıp karatahtaya sözler dökmek, ya da yerdeki bahçe adalarını yeniden düzenleyerek mekâna keyif katmak kim ister ki... Mazeret de olabilir, zaten normalde de etkileşimli hiçbir eserle teklifsizce etkileşemiyorum. Bu kez suç bende değil, mazeretim var. 'İstediğin kadar çığlık at seni burada kimse duymaz' derler ya filmlerde caniler, biraz o anlamda bu gitar: İstediğin gibi çal seni kimse duymayacak, sesin çiti aşmayacak.

Ancak üst kattaki topaçlarla oynanabiliyor – tabii topaç çevirebiliyorsanız. Çeviremiyorsanız gene çitte takılıp kalıyorsunuz.

Bir kâsede duran renk renk topaçların hemen yanında, zemindeki camı karartma kâğıdıyla kaplamış Selim Birsel –bana Riverrun'daki o cam zeminler yakındaki Tophane-i Amire'ye, oradaki cam zeminlere gönderme gibi geliyordu ve Birsel'in o göndermeyi de kapattığını, mekânı iyice yalıttığını düşündürdü.

* * *

Selim Birsel,
"Bahçe Bakımı Sanatı"
sergisinden görüntüler.
Riverrun, 1 Mart- 21 Nisan, 2018.
Fotoğraflar: Selim Birsel



Döngüsel Acı

Tophane-i Amire demişken, kara yorum Tophane-i Amire'deki Süleyman Saim Tekcan sergisinde[6] de peşimi bırakmıyor. Büyük bir sergi, çok iş var, farklı dönemler var, zaten mekân da devasa ve kendi belleğiyle orada; ısrarlar, versiyonlar, farklı malzemelerde farklı anlarda tekrar tekrar denenen formlar arasında dönüp durmak değil de durup bakmak istiyor insan. Durup bakınca bana tarihten seçip aldığı ve çalıştığı formlar acı ile yüklü gibi geliyor, hatta, en eski zamanlardan otantik bir işkence aletini alıp hayata vurmuş gibi. Atlar serisi atların tutsaklığı bitmediği için sürdükçe sürüyormuş, acı sürdüğü için formlar da sürüyormuş diye düşünüyorum. Acının başladığı işi merak ediyorum haliyle, böyle bir süreklilik varsayar varsaymaz. En yalın yerlerde arıyorum. Ama bulduğumu düşünmek güç. Vazgeçiyorum. İşkenceye direnmekten vazgeçmek gibi. "Döngüsel Seyir"e tekrar dönmeliyim hissi veriyor.

* * *

Süleyman Saim Tekcan, "Döngüsel Seyir" sergisinden görüntüler, küratör Dilek Karaaziz Şener, Tophane-i Amire, 3–30 Mart 2018. Fotoğraflar: Engin Gerçek

Kıpraşmayın

Birsel'in sergisinden kaydığım diğer sergiye mahallede değil bellekte bir sıçrama ile varıyorum. Biraz geriye gidiyorum, Ayşe Erkmen'in Dirimart'taki "Kıpraşım Ripple" sergisini[7] hatırlıyorum. Neden? Mekânla uyum sağlama biçimi yüzünden galiba.

Erkmen "Kıpraşım Ripple"da galerinin planını alıp eğilip bükülebilen heykellere çevirmiş ve bir *showroom*'a tıkıştırmıştı kendi deyişiyle.[8] Birsel'in bahçesindeki izleyicinin düzeniyle oynamasına açık yer öğeleri düşündürdü Erkmen'in heykelleşmiş planlarını. Bir de, elbet, mekâna mekânın içinden konuşarak uyum sağlama tavrı.

"Kıpraşım Ripple" birkaç açıdan müthişti: Öncelikle galeri duvarlarındaki alçıpanları söküp acımasız bir derebeyinin flaması gibi tavanlara asması, derisini soyması mekânın, oradaki işkenceyi sahiplenme hem kente dair hem de sanatın kendi işleyişlerine dair çok ufuk açıcıydı; sonra galeri planını galerinin eline istediği arzu nesneleri formunda vermesi ve bizim izleyici olarak bunlardan hoşlanmamız gerçekten de; ve son olarak Dolapdere'de, galeri mekânının caddesinde bulunan dükkân isimlerinin bir frekansa kodlanması (kodu insan kulağıyla bugün de yarın da çözülemeyecek şekilde), isimlerin, isimlere saklı kaderlerin de işkenceden geçirilmesi, deforme edilmesi, vız gelip vız gitmesi izleyiciye fenaydı.

Bir de, yarattığı ortamın haşmetinden hoşlanmış olmama ne demeli! Erdem olmayan hazlar aradan zaman geçse de kıpraşıyor...

Ayşe Erkmen, "Kıpraşım Ripple" sergisinden görüntüler. Dirimart, 6 Nisan-14 Mayıs 2017. Fotoğraflar: Işık Kaya

NOTLAR

1
Elmas Deniz, "Yazsız Yıl", Pilot Galeri, 8 Şubat–17 Mart 2018.

2
Elmas Deniz, "Elmas Deniz ile Kişisel Sergisi Yazsız Yıl Üzerine", söyleşen İpek Yeğinsu, *Sanat Online*, 12 Mart 2018. http://sanatonline.net/guncel-sanat/elmas-deniz-yazsiz-yil (erişim 31 Mart 2018).

3
Yeğinsu, *Agy*. Tam ifade: "Bir de reklamları araştırırken şunu fark ettim; ürün insanların gerçekten ihtiyaç duyduğu bir ürünse, reklamı gerçek hayata daha yakın bir durumu konu ediniyor. Fakat lüks tüketim ürünüyse tamamen fantaziye yöneliyor; artık ürünün kendisinden öte bir şey satıyor olması gerekiyor."

4
Aslında projesi: Burak Delier, Bardergi: "Kendini Bar Zanneden Dergi", 16 Mart–16 Kasım 2018. (Dört sayı çıkması öngörülen dergi iki aylık olduğundan 'bar açık kalabilirse' son sayının çıkacağı tarih bu, 16 Kasım.) Bkz. http://www.kendinibarzannedendergi.org (erişim 1 Nisan 2018). Bardergi işleri: Taylan Kesenbilici, Emre Tansu Keten, Eylem Akçay, Burak Delier.

5
Selim Birsel, "Bahçe Bakım Sanatı", Riverrun, 1 Mart–21 Nisan 2018.

6
Süleyman Saim Tekcan, "Döngüsel Seyir", küratör Dilek Karaaziz Şener, Tophane-i Amire, 3–30 Mart 2018.

7
Ayşe Erkmen, "Kıpraşım Ripple", Dirimart Dolapdere, 5 Nisan–14 Mayıs 2017.

8
Şu güzel söyleşide mesela: Ayşe Erkmen, "Geçici Mekânlar, Perde Arkasındaki sesler", söyleşen Elvin Vural, *Unlimited*, 15 Ekim 2015 (bu tarih internet sitesinde bir hata yapıldığını düşündürüyor gerçi, serginin tarihi 2017 olduğu için). https://www.unlimitedrag.com/single-post/gecici-mekanlar-perde-arkasindaki-sesler (erişim 1 Nisan 2018).

Müzecilik Mesleği ve Müzecilik Meslek Kuruluşu Derneği Üzerine Bir Söyleşi

MÜZECİLİK MESLEK KURULUŞU DERNEĞİ'NİN YÖNETİM KURULU BAŞKANI CANAN CÜRGEN VE YÖNETİM KURULU ÜYESİ NALAN DÖNMEZ YAKARÇELİK İLE YAPILAN SÖYLEŞİNİN TEMEL KONULARI DERNEĞİN (MMKD) ÇALIŞMALARI VE MÜZECİLİK MESLEĞİ OLDU.

MİNE HAYDAROĞLU
CANAN CÜRGEN
NALAN DÖNMEZ YAKARÇELİK

Fotoğraflar: MMKD Arşivi izniyle

Mine Haydaroğlu: Müzecilik Meslek Kuruluşu Derneği'nin kuruluşundan biraz bahseder misiniz? MMKD ne zaman ve hangi amaçla kuruldu?

Canan Cürgen: Her akademik ya da pratik uygulama alanı, kendi içinde birtakım mesleki yapılanmaları ve formel ya da formel olmayan örgütlenme biçimlerini barındırır. Bu mesleki yapılanmalar ve örgütlenme biçimleri, çoğu zaman ilgili disiplinin tanımlandığı (hatta günbegün yeniden tanımlandığı), geliştirildiği, mesleki etik kodların ve standartların belirlendiği ve konuyla ilgili uzman, akademisyen, çalışan ve bazen öğrenim görenlerin bir araya gelerek bilgi ve deneyimlerini paylaştığı bir iletişim ve işbirliği ağı olarak işlev görür. Çoğu zaman söz konusu oluşumlar, mesleki yeterliliğe ilişkin kriterlerin belirlendiği ve tanımlı mesleki alanda çalışanların gelişimine yönelik akreditasyonun olduğu kadar mesleğin icra edildiği müze ortamlarına, eğitim ve iletişim gibi işlevlerin yerine getirilmesine ve izleyici deneyimine yönelik akreditasyonun sağlandığı birimler olarak faaliyet gösterirler. İşte Müzecilik Meslek Kuruluşu, tam da bu amaçlarla, söz konusu uygulamaların Türkiye'deki eksikliğinin hissedilmesi nedeniyle kuruldu.

2008-2010 yılları arasında, İstanbul 2010 Avrupa Kültür Başkenti Ajansı Kültürel Miras ve Müzeler Direktörlüğü projeleri kapsamında yürütülen "Müzeler İçin Yönetim ve İşletim Modeli Öneri Raporu" projesi bağlamında 2009 ve 2010 yılları içerisinde sırasıyla Türkiye müzeciliğine ilişkin bir Mevcut Durum Analizi Raporu, bir Ortak Akıl Platformu ve ardından dört çalıştay gerçekleştirildi. Bu çalışma sürecinde Türkiye müze çalışanları ile müzecilik alanında görev yapan akademisyen ve uzmanlara yönelik bir meslek kuruluşuna duyulan ihtiyaç daha da net bir şekilde kendini gösterdi. "Mesleki Gelişim, İletişim ve İşbirlikleri" konulu çalıştay sonucunda bir mesleki dernek kurulması ve müzecilik ile ilgili bir internet sitesi geliştirilmesi konusunda fikir birliğine varıldı. Çağdaş müzecilik anlayışının gelişmesini ve müzelerdeki hizmet kalitesinin artarak yüksek standartları yakalamasını, müzecilik mesleğinin geliştirilerek müze çalışanlarının çalışma koşullarının iyi-

leştirilmesini amaçlayan bir meslek kuruluşunun oluşturulması yönündeki çalışmalar bir süredir devam ediyordu. Temmuz 2010 yılından bu yana atılan adımlarla nihayet 2011 yılının Mayıs ayında Müzecilik Meslek Kuruluşu'nun kuruluşu gerçekleşti.

Nalan D. Yakarçelik: Bu ülkede nerdeyse her şeyin bir derneği var. Bazı müzelerin de dernekleri var, ancak işi yapan profesyonellerin/müzecilerin bir derneği yoktu. Yıllar önce Ankara'da müzecilikle ilgili bir dernek kurulduğunu/kurulacağını duymuştum ancak uzun ömürlü olamadı maalesef... Hâlâ vardır belki ama lokal kaldığı için dokunamadı buradaki müzecilere. İstanbul'un müze ve kültür-sanat piyasası temposuna bakıldığında, bu şehirde de kurulması elzemdi elbette. Şimdilik İstanbul'dayız ancak hedefimiz tüm ülkeye yayılmak, başka şehirlerde de var olmak. Tabii asıl hedef dernekten öte bir oda olma yolunda ilerlemek olmalı ancak henüz bebeklik evresinde sayılırız. Önümüzde uzun bir yol var. Her şeyden önce toplumun bu mesleği tanıması, bilmesi, anlaması gerekiyor. Derneğimiz genel olarak mesleğe dair standartlar geliştirme çabasının yanında ceza ve hukuk davalarında bilirkişilik de yapıyor.

M.H.: Diyalog ve araştırma ağırlıklı çalışmalar yürüttüğünüzü düşünüyorum. Siz yoğunlukla nelere öncelik veriyorsunuz? Çalışmalarınızı birkaç örnekle anlatır mısınız?

C.C.: Müzecilik Meslek Kuruluşu, Türkiye'de müzelerin Uluslararası Müzeler Konseyi'nin (ICOM) belirlediği müze tanımına uygun, çağdaş kültür kurumları olarak işlev görmesini sağlamak; ICOM'un belirlediği mesleki standartlar ve etik değerler doğrultusunda, Türkiye'de müzeciliği bir meslek olarak desteklemek ve müzecilerin gelişiminde aktif rol almak; müzeciler arasında sosyal ve kültürel ilişkileri geliştirmek, danışmayı sağlamak; müzecilik mesleğinin sorunlarını saptamak, çözümler üretmek ve sorunları çözücü girişimlerde bulunmak başta olmak üzere müzecilik alanında faaliyet gösteren tüm uzman, akademisyen ve çalışanlara yönelik hizmet veren, gerekli iletişimi ve dayanışmayı sağlayan bir platform olarak faaliyet göstermektedir. Bu doğrultuda yürüttüğümüz iki ana program var. "Kapılar Müzecilere Açık" adlı programımızda; Müzeler ve müzeciler arasındaki iletişim ve etkileşimi artırmayı hedefleyen Derneğimiz, müzecilerin müzeler ile arasındaki sınırları kaldırmayı öneriyor. "Kapılar Müzecilere Açık" programımızı destekleyen müzeler, Türkiye için bir ilk olan ve müzecilerin mesleki birlik ve iletişimine hizmet eden bir projenin parçası olarak müzeleri adına önemli bir misyonu yerine getiriyorlar. Derneğimizin üyeleri, programımızı destekleyen müzelere ücretsiz girebiliyor ve bu müzeleri düzenlediğimiz ziyaret programlarında müze uzmanlarının rehberliğinde gezebiliyor, mesleki bilginin değişimi olarak niteleyebileceğimiz içerikte müze yöneticileri, koleksiyon ve arşiv uzmanları, restoratör, konservatör, halkla ilişkiler uzmanları, eğitim uzmanları, süreli sergi yöneticileri ile merak ettikleri konularda görüşme ve tartışma imkânı buluyorlar. Program kapsamında yer alan destekçi müzelerimiz; Adalar Müzesi, Ankara Somut Olmayan Kültürel Miras Müzesi, Aksu Köyü Müzesi, Aktopraklık Höyük, Arkeopark ve Açıkhava Müzesi, Beşiktaş JK Müzesi, Bursa Büyükşehir Belediyesi'ne bağlı Hünkâr Köşkü Müzesi, Karagöz Müzesi, Göç Tarihi Müzesi, Kent Müzesi, Merinos Enerji Müzesi, Merinos Tekstil Sanayi Müzesi, Vakıf Kültürü Müzesi, Cumalıkızık Köy Müzesi, TCDD İstanbul Gar Müzesi, Elgiz Müzesi, Gökyay Vakfı Satranç Müzesi, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Müzeleri, İstanbul Fotoğraf Müzesi, İstanbul Modern, İstanbul Oyuncak Müzesi, Masumiyet Müzesi, 500. Yıl Vakfı Türk Musevileri Müzesi, Pera Müzesi, Ankara Çengelhan Rahmi Koç Müzesi, İstanbul Rahmi Koç Müzesi, Rezan Has Müzesi, Sait Faik Abasıyanık Müzesi, Sakıp Sabancı Müzesi ve Türvak Sinema-Televizyon Müzesi yer alıyor.

2017 Kültürel Miras Fuarı'daki çalışmalardan görüntüler, Hilton Convention Center.

M.H.: Etkinlikleriniz nasıl süregeliyor? Örneğin, "Müzeciler Sahne Arkasını Anlatıyor" programınız İstanbul Araştırmaları Enstitüsü'nde devam ediyor; kimler katılıyor, ortak bir çalışma mıdır?

C.C.: 2016 yılının Ocak ayında başladığımız ve devam eden "Müzeciler Sahne Arkasını Anlatıyor" adını verdiğimiz mesleki deneyim aktarımını hedeflediğimiz yıllık programlarımız var. Bu çerçevede her ayın ikinci çarşambası, mekân sponsorumuz İstanbul Araştırmaları Enstitüsü'nün desteği ile müze çalışanları, koleksiyonerler ve müzecilik öğrencilerinin aktif olarak katıldığı, ücretsiz ve herkese açık olarak düzenlediğimiz sohbet programları kapsamında, mesleğin perde arkasına dair, belirlediğimiz konunun uzmanı meslektaşlarımızın deneyim ve tavsiyelerinden yararlanıyor, merak ettiklerimize dair soruların yanıtlarını ilk ağızdan alma şansını yakalıyoruz. Halihazırda devam etmekte olan program süresince; süreli sergileri planlamak, müze güvenliği, etkinlik yönetimi, sözlü tarih çalışmaları, müzede eğitimi programlamak, arşiv yönetimi ve kullanımı, koleksiyon yönetimi, müzeyi düşlemek-tasarlamak-kurmak gibi konularda dokuz oturum gerçekleştirdik.

M.H.: Ülkemizde ve yurtdışında ortaklıklarınız var mı? Hangi aşamalarda kurumlarla çalışıyorsunuz?

C.C.: Yurtiçinde ya da yurtdışında ortaklık olarak ifade edebileceğimiz bir çalışmamız yok. Uluslararası Müzeler Konseyi ICOM'un ve ICOM Türkiye Milli Komitesi'nin çalışmalarını takip ediyoruz. Derneğimizin üyeleri arasında ICOM üyeleri var. Çalışmalarda eşgüdüm oluşturmaya gayret ediyoruz. Üyemiz ve destekçi üyemiz olan müzeler ve Kültür kurumları var. Önümüzdeki dönemde İstanbul dışındaki kentlerde çalışmalarını sürdüren müzelerle Derneğimizin temsilciliği konusunda görüşeceğiz.

M.H.: ICOM'la bir bağınız var mı; ICOM ve ICOFOM'u biraz anlatır mısınız?

C.C.: Az önce de ifade ettiğim gibi, bağımsız bir meslek kuruluşuyuz. Organik bir bağımız yok ama ICOM'da ve ICOM Türkiye'de yürütülen çalışmaları takip ediyoruz. 19-22 Nisan tarihleri arasında Avanos'ta gerçekleşecek çalıştaya katılacağız. ICOM'un Paris'te gerçekleştirilen 2017 yılı Genel Kurul Toplantısı'nda, üye ülkelerin katılımcıları ile müze tanımının revizyonu için yapılan yuvarlak masa çalışmasının devamı olarak ICOM bünyesinde kurulan "Müze Tanımı, Beklentiler ve Potansiyeller Çalışma Grubu" tarafından 2018 yılı Haziran ayındaki ICOM Konferansı'nda organize edilecek toplantıda ele alınmak üzere; ICOM'un ulusal ve uluslararası komitelerince 21. yüzyıl koşulları ışığında müze tanımının yeniden yorumlanması, toplumlar ve müzeler arasındaki eğilimlerle ilgili basit ve temel sorular ekseninde bir dizi çalıştaylar yapılması önerilmişti.

Bu doğrultuda ICOM Türkiye Milli Komitesi; ICOM Türkiye bireysel üyeleri ile ICOM'un kurumsal üyelerinin bir araya getirilerek ICOM'un Müze Tanımı, Beklentiler ve Potansiyeller Komitesine sunulmak üzere "Müze Tanımı" konusunda kapsamlı bir raporun hazırlanması amacıyla; ICOM Türkiye üyeleri, Türkiye'de faaliyet gösteren özel müzeler, Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlüğü'ne bağlı müzelerin uzman ve idarecileri ile akademisyenler ve ilgili sivil toplum kuruluşlarının temsilcilerinden müteşekkil yaklaşık 50 kişilik bir katılımcı grubuyla Nevşehir ili, Avanos ilçesinde 19-21 Nisan 2018 tarihleri arasında "Müze Tanımı Çalıştayı" gerçekleştirilecek. Esas olarak müze tanımının tartışılacağı bu çalıştayın ülkemiz müzeciliğine anlamlı ve önemli katkılar sağlayacağını düşünmekteyiz.

Kısa adı ICOFOM olan Uluslararası Müzebilim Komitesi, ICOM Tüzüğünün 17. maddesi uyarınca kurulan Uluslararası Müzeler Konseyi'nin Uluslararası Komitelerinden biridir. Komite özellikle müzecilik teorisi ve pratiğinin eleştirel analizini teşvik etmek, müzeciliğe ilişkin araştırmaları, tartışmaları teşvik etmek ve müzebilimin işin içine dahil edilmesini sağlamak amacıyla çalışmalar formüle eder ve yürütür. Bu kapsamda; müzeler, üniversiteler, müze eğitim kurumları, profesyonel müze çalışanları ve müzecilikle ilgili diğer uzmanlar arasında iletişim, işbirliği ve bilgi alışverişi için bir forum gibi işlev görmeyi de amaçlamaktadır. Müzebilim, müzecilik teorisi ve pratiği ile ilgili konularda ICOM'a tavsiyede bulunmak ve ICOM programının uygulanmasına yardımcı olmak için profesyonel bir uzmanlık kaynağı olarak da işlev görmektedir.

MMKD olarak ICOM ya da ICOFOM ile organik bağımız bulunmasa da ICOFOM, ICMS, ICMAH, CAMOC, INETCOM, ICOM-CC gibi Uluslararası komitelerin çalışmalarını takip etmekteyiz.

M.H.: Ülkemiz müzeciliğiyle dünya, özellikle batılı ülkelerin mü-

zeciliğini karşılaştırdığınız zaman Türkiye müzelerini nereye konumlandırabilirsiniz? Dikkat çekici farklar nelerdir?

N.Y.: Batı'yla kendimizi karşılaştırmaya kalkmak zorlama bir iş olur. Çünkü pek çok alanda olduğu gibi burada da kuyruğundan yakalamaya çabalıyoruz kaçırdıklarımızı. Akademisyenler ve büyük müzelerde çalışanların Batı'yı gözlemleme şansı daha fazla. Kendi adıma konuşmak gerekirse yalnızca Yunanistan, Portekiz ve Japonya'daki müzeleri görme olanağım oldu. İnanın kendimi –eksiklik duygusuyla– çok da kötü hissetmedim. Onların da bizdeki gibi defoları, yanlış eylemleri var, büyük sermayeyi arkasına alan muhteşem müzeleri de var. Ancak Japonya'da küçücük çocukların müze gezme düzenlerine hayran kalmıştım. Bizde bu işler 'görevi ifa' duygusuyla yapılır. Çocuklar sadece dersi kırdıkları için mutludurlar. Tedrisatımız çocuğun dimağını 8-10 yaşlarına kadar hızar gibi biçtiğinden, bu yaştan sonraki kitle, zorlamayla gelir. Onlarca çocuk içinden sadece birkaçı dikkatle gözlemler sergiyi. Rehberler ya da öğretmenleri de ilgiliyse, o birkaç çocukta harlanması gereken bir kıvılcım çakar.

Batı'da olup da bizde yaygınlaşamayan şey işin eğitim kısmıdır. Sadece eseri toplamak, hazine sandığı gibi saklamak, tek başına anlamsız. O hazinenin taşıdığı anlamı, bilgiyi kitlelere aktarabilirsek müzenin kuruluş amacı nihayetine ulaşabilir. Avrupa müzede eğitimi, 50 yıldan fazladır, yaygın olarak yapıyor. Bizde güçlü kapital ve kurumsal yapıları olan bazı müzeler dışında, eğitim boş verilen bir alan.

Özellikle sosyal devletin eğitimi –örgün / yaygın / yaşam boyu ve benzeri– hayatın her alanına yayması şarttır. Bunu da temelde kamunun kaynaklarıyla yayabilir ki Kültür ve Turzim Bakanlığı'nın bir tane bile müze eğitimcisi kadrosu yok.

MMKD'nin düzenlediği
"Müzeciler Sahne Arkasını Anlatıyor"
programından görüntüler.

Yönetimlerin, akademisyenlerin kişisel gayretleriyle yol alınıyor bu alanda. Bazı yerlerdeyse müze eğitimleri biraz el yordamıyla yapılıyor. Bunu eleştirmek için söylemiyorum. İlgili meslektaşlarım dünyadan örnekleri araştırarak bir yol haritası çizmeye çalışıyor. Hiç yoktan buna da şükür demek lazım. Yoksa eminim kimse onları zorlamıyor, bir şeyler üretmeye çabalıyorlar. Ama sanki daha ileri düzeyde bir şeyler olmalı gibi... Akademisyenler bu konulara ciddi biçimde eğiliyor ancak bu kadar geniş bir mirasa sahip olup da bunu bir grup üniversite hocasının gayretiyle ulusallaştıramazsınız. Talim Terbiye Kurulu'nun müzelerle okul eğitimini bütünleştirme gayretleri var. Pilot okullar seçmek, hizmet içi eğitim vermek, ortak çalışmalar yapmak gibi hedefleri bulunuyor. Bu hedeflere ek olarak öğretmen yetiştiren fakültelere müzede eğitim alanında dersler konuluyor. Kültür Bakanlığı yurtdışından müzelerle ortak projeler geliştirip uyguluyor.

Bazı müzeler; baskı, seramik, yaratıcı drama gibi disiplinlerle projeler yapıp bir program, kılavuz haline getirdiler. Rehberlikle eğitimi karıştırmamak lazım. Müze eğitimleri bir zamanlar sergiyi gezdirip, çocuklara kâğıt vererek resim yapmalarını istemekten ibaretken, artık çeşitlendirilip ayrıntılandırılıyor. Tüm adımlar, hedefler, kazanımlar, sonuçlar tek tek tespit ediliyor. Bizde 2000'lerden sonra müze eğitimi filizlenmeye başladı. Bazı eğitim sistemlerinin müze atölyelerinde uygulamaya dönüşmesi müzeciliğin hızlı gelişimini sağlıyor. Ancak örgün eğitimi önemsediğimiz kadar önemsenmesi gereken bir alan olduğundan tepeden de tüm ülkeyi kapsayıcı adımların atılması, küçük müzelere de destek olunması gerekiyor.

C.C.: Müzeler ve müzelerin bağlı bulunduğu yönetim yapıları arasında bir İletişim ve etkileşim ağının olmaması en büyük fark ve eksiklik. Buna bağlı olarak, müzebilim eğitiminin müzecilik mesleğine yansımasını, yönetim ve istihdam politikalarının tartışılamaması nedeniyle görüp izleyemiyoruz. Bakanlığımıza bağlı müzelerde arkeolog ya da sanat ta-

rihçi iseniz kadro unvanı ile müze çalışanı olabiliyorsunuz. Yerel yönetimler, Vakıflar Genel Müdürlüğü de böyle. Ülkemizde 1989 yılında tüm müzecilerin hocası Profesör Tomur Atagök'ün mesleğe olan inancı ve çabaları ile Yıldız Teknik Üniversitesi'ne yüksek lisans düzeyinde müzebilim eğitimi veren bölüm kuruldu. Neredeyse otuz yıldır müzebilimci yetiştiren bu bölümün istihdam yüzdesine bakalım. Konservatör, restoratör, fotoğrafçı, arşiv uzmanı, koleksiyon yöneticisi, iletişim ve eğitim uzmanı, ressam, heykeltıraş kadrolarına ihtiyaç var. Hatta taşıma-paketleme, güvenlik, temizlik gibi teknik kadrolar bile müzecilik mesleği konusunda bilgi ve eğitim almalı. Bu başlı başına bir tartışma ve araştırma konusu.

M.H.: Çağdaş müzecilik fikir ve teknikleri konusunda çalışmalarınızdan biraz bahseder misiniz?

N.Y.: Adını Yunan mitos perileri *Muse*'lerden alan müze; 'bilimler tapınağı' anlamına geliyor. Hepimiz küçüklüğümüzden beri bir şeylerden ilham alıp biriktiriyoruz ve biriktirdiğimiz her nesnenin bir anlamı var. Kimisinde bu tutku ateşi hiç sönmüyor.

Müzelerin önce klasik anlamda toplama, koruma ve sergileme görevleri varken, tasnif etme, kataloglama ve yerleştirme işlevleri gelişiyor. Daha sonra buna eğitim, iletişim, pazarlama disiplinleri dahil oluyor. Dolayısıyla müzecilik multidisipliner bir yaklaşımla ele alınıyor. Her bir dal ayrı bir uzman tarafından araştırılıp uygulanıyor.

Müzecilerin terminolojileri de yıllar içinde değişiyor. Önce, uzun yıllar hiç değişmeyen kalıcı, sabit sergiler varken, artık müzeciler enerjilerini geçici - süreli sergilere aktarıyor ya da beş yılda bir değiştirecek şekilde organize oluyorlar. Durağanlıktan dinamizme bir evrilme söz konusu. Eskiden 'ziyaretçi' varken artık bu kavram pasif bulunuyor ve dünyanın öbür ucundan, müzeye uğramadan da ulaşabilen kişileri kapsaması açısından 'müze kullanıcısı' deniyor. Eskiden herkes kendi koleksiyonunu sergilerken şimdi, 'ödünç eser' ya da 'eser değişimi'ni duyuyoruz.

Yeni tekniklerde uğraşılan şey; kimsenin anlamadığı arkeolojik ya da endüstriyel terminolojiyle yazılmış bilgiler değil, gündelik hayatın içinde bir yerlere koyabileceğimiz, herkesin anlayabileceği şekilde sergiler üretmek. İnsanlar müzelerde gördükleri sanatsal ya da endüstriyel yapıtları ne kadar kendi hayatlarına entegre edebilirlerse o kadar anlamlı olur ve dahasını görmeyi talep ederler. Talep varsa, müzeye gelen ziyaretçi - kullanıcı vardır, ziyaretçi varsa yeni sergiler, fikirler vardır. Yeni sergiler varsa ufkumuz genişler, duygusal - düşünsel dünyamız zenginleşir, empati kurarız ve daha yaşanılası bir dünyamız olur. Bu zincir hep birbirine ulanır gider. Günümüzde müzecilerin kullandığı dilin niteliğine de dikkat çe-

kiliyor. Cinsiyet, etnisite, ırk, inanç eşitliğine dayalı argümanlarla sergiler kurmak herkesi kuşatıyor ve ilgi çekiyor. Yeni trendlerden biri de sanal müzeler oluşturmak. Pazarlama, işletme ve markalaştırma yanında 'müzelerde bilgi yönetimi' yeni bir mecra olarak karşımıza çıkıyor. Bilgi yönetiminin; ilke, yöntem ve tekniklerinin uygulanması yaklaşımından ülkemizde de söz edilmeye başlandı.

Yeni geliştirilen dijital sistemlerle biyometrik akreditasyonlar ve dijital biletleme, sesli rehberlik sistemleri yaygınlaşmaya başladı. Bütçeleri geniş müzeler interaktif zemin ve duvarlar, videowall, sanal ya da artırılmış gerçeklik, video mapping uygulamaları, hologramlar, interaktif ve dokunmatik ekranlar kullanıyorlar.

C.C.: MMKD, müzeciliğin mesleki iletişimini sağlamayı ve deneyim aktarımını geliştirmeyi önceleyen bir yaklaşım içindedir. Bu nedenle mesleğimizin içindeki uzmanlıklara dair gelişmelerin takibini, yine bu mesleği icra eden uzman arkadaşlarımızın deneyim ve bilgilerini aktaracağı bir platform olarak işlev görmeyi sürdürüyoruz. Bireysel deneyimleri kolektif iletişime dönüştürüyoruz.

M.H.: Basılmış ve hazırlanmakta olan yayınlarınızı biraz tanıtır mısınız?

N.Y.: Bir internet sayfamız var ve arkadaşlarımız düzenli olarak içerik üretiyor, bülten yayımlıyor. Bu arkadaşlarımızın profesyonel işleri var ve ancak mesai zamanı dışında bu içerikleri üretebiliyorlar, yani zamanları gani değil. Müzeolojik alanda söyleyecek sözü olanlara kapımız ve sayfalarımız açık, ilgilenen herkesi bekliyoruz bu siteye.

Jasper Visser ve Jim Richardson'un yazdığı "Kültür, Kültürel Miras ve Sanatta Dijital Bağlantılar" adlı bir kitabı arkadaşlarımız karşılıksız, gönüllü olarak çeviriyorlar. Genel olarak çeviri bitmiş durumda ama üzerinde çalışma devam ediyor.

C.C.: ICOM'un alt çalışma gruplarından Müze Güvenliği Uluslararası Komitesi (ICMS) tarafından 2010 yılında yayımlanan *Acil Durum Prosedürleri El Kitabı* Ağustos 2015 tarihinde Derneğimiz tarafından dilimize çevirilerek yayımlandı. Türkiye'deki tüm müzelere birer örneğini gönderdik. Müzecilik alanında yazılmış ancak yayımlanmamış yüksek lisans tezleri üzerine bir çalışma yürütmeyi planlıyoruz.

M.H.: Türkiye'de yaşayan insanlara müze gezme alışkanlığı kazandırmanın yolu sizce nedir? Bu konuda gördüğünüz eksiklikler var mı ve sizin ne gibi çalışmalarınız var?

N.Y.: Müzeler neredeyse kutsal olarak da değerlendirilebilen kültürel bellek kurumlarıdır. Çağın süratiyle müzelerden beklenen üretim limiti yükseldi. Yakalayabilmek için yönetici ve uzmanların sürekli uyanık olması gerekiyor. Neredeyse her şey her gün yeniden tanımlanıyor. Alıştığımız düzende nesneye dayalı somut mirasın yanında deyimler, hikâyeler, oyunlar gibi somut olmayan mirastan söz eder olduk son yıllarda.

Müzecilerin hedefi potansiyel ziyaretçiyi çekebilmektir. Ziyaretçinin amacını ve bilgi gereksinimini bilmek gerekiyor. Bunun için sürekli araştırma yapmalısınız. "Ziyaretçi gelmiyor" diye sızlanmak yerine neden gelmediklerine kafa yormak gerek.

Gelecekte sosyal ağları tüm müzeler kullanmak zorunda kalacaklar, internet sayfalarının aktif ve gelişmiş olması, sürekli kullanımı ve müzeyi kullananı bağlamak için sürekli içerik üretmeleri gerekecek. Dünyanın öbür ucunda oturan adam bir gece aklına takılan bir şeyi ararken, sizden haberdar olacaksa, bunu ancak koleksiyonunuzu erişime açık hale getirdiğinizde başarabilirsiniz. O yüzden koleksiyonları dijitalleştirmek ve dünyaya açmak önemli bir barem.

C.C.: Müzelerin giriş ücretlerinin sembolik hale getirilmesi. Bireyin onu var eden kültürü merak etmesini sağlayan, araştırmacı, sorgulayan bir eğitim sisteminde yetişmesi. Müzelerin nesneyi değil ondan damıttığı bilgiyi ziyaretçiye aktarmayı amaç edinmesi.

Bunları sağlayabilirsek; merak eden, araştıran bir toplumun oluştuğunu, bunun sonucunda kültürel

mirasın herkesçe nasıl korunduğunu, barış kültürünün nasıl yerleştiğini hep birlikte görürürüz.

M.H.: Şu anda üzerinde çalıştığınız veya yakın gelecek için planladığınız projeler var mı?

C.C.: Kültürel miras ile ilgili farkındalık yaratmak amacıyla iki yıldır düzenlenen bir fuar organizasyonu var. Biz de MMKD olarak müzecilik mesleğini tartışmaya açacağımız bir oturumda katılımcılarla mesleğimizi konuşacağız. Bu günlerde bu programa hazırlanıyoruz. Yine ifade ettiğim gibi, "Müzeciler Sahne Arkasını Anlatıyor" adlı programımız devam ediyor.

M.H.: Geleceğin müzecilerine tavsiyeleriniz nelerdir? Müzelerde çalışmak isteyen bir öğrenci sizce neler yapmalı, hangi bölümleri seçmeli, kariyerinin aşamaları neler olmalı, nelere dikkat etmeli?

N.Y.: Üniversitelerde müzecilik üzerine lisans ve yüksek lisans bölümleri var. Buralara girmek ve mutlak surette bir yabancı dil öğrenmek gerekiyor. Çalışacağı müzeye göre değişir ama bir tarih müzesinde çalışırsa Osmanlıca, arkeoloji müzesindeyse Latinceyi ayrıca bilmesi gerekiyor. Toplantı, konferans ve sempozyumları takip etmek, meslektaşlarıyla dirsek temasını kaybetmemek gerekiyor.

C.C.: Bir işi kavramanın yolu o işin içinde olmaktan geçer. "Öğrendim" demek bir ömre sığmaz. Mesleğimizin disiplinlerarası bir konumda olması, pek çok farklı kaynaktan beslenmeyi gerektiriyor. Yönetim, koruma, restorasyon, sergileme, aydınlatma, iletişim ve bunlar için estetik, plastik sanatlar, edebiyat, tarih, arkeoloji, sanat tarihi, fizik, endüstriyel tasarım, mekanik, dijital medya sürekli beslenmemiz gereken kaynaklar.

M.H.: Okurlarımızla paylaşmak istediğiniz, bu söyleşimize eklemek istediğiniz başka herhangi bir konu, haber, bilgi var mı?

N.Y.: Son zamanlarda herkesin dilinde, sayfasında bir "kötü restorasyon" kavramı var. Evet, gözümüze sokulan berbat örnekler var ama bu iş öyle bir hal aldı ki restorasyonun 'r'sinden anlamayanlar da ahkâm keser oldu. Biraz parası olan şık ofislerle şirket kurdu, bir iki restoratörle her alanda iş yapmaya başladı. Restorasyonda da uzmanlık alanları var oysa. Bu tür kuruluşları denetleyenler ancak işi yaptıranlar. 'Kötü iş' sonunda pişman olup bir daha iş yaptırmayabilirsiniz, ancak olan olmuş olur. Geleneksel müzeciler pek esere dokundurmak istemezler, bozulur diye korkarlar. Ancak işin şov kısmını tercih edenler bazen gözü kara ve cüretkâr davranabiliyorlar. Tabii, esere dokunmayalım demiyorum ama bin düşünüp bir yapmak gerekiyor bu işlerde. Müzeciliğin en önemli iki ayağından biri eğitimse, diğeri restorasyon-konservasyondur bana göre.

Bir koleksiyonunuz varsa elbette önünde sonunda bunu başkalarıyla paylaşmak istersiniz. Çok fazla müze açıldığını ya da açılacağını duyuyoruz. Maliyeti büyük olduğundan minimum personelle bunu yapmaya çalışıyorlar ve devrim niteliğinde fikirleri yoksa kimse bu koleksiyondan haberdar olamıyor. Toplumun müze ziyareti konusundaki çekingenliğini de üstüne koyunca içe kapalı koleksiyonlar olarak kalıyorlar. Farklı aktivitelerle canlandırmak, ataleti silkelemek gerekiyor.

C.C.: Müzecilik mesleği "ben kimim?" sorusunun peşine takılıp gideceğiniz çok uzun bir yol. Bu yolculuk kolay değil ama biliyorsunuz geliştiren hiçbir yolculuk kolay değil. Bireyin kendinden yola çıkarak topluma, toplumun bugününden geçmişine ve geleceğine heyecan verici pek çok bilgi, deneyim kazanmanın, bunları paylaşarak çoğaltmanın yolu. Tabii sizi mutlu eden buysa. Yola çıkana, yolda olana selam olsun. Yolumuz açık olsun! Derneğimiz ve çalışmalarımızla ilgili bilgilere mmkd.org.tr adresinden ve sosyal medya kanalları üzerinde "muzecilikmkd" hesabı üzerinden bizimle iletişime geçerek ulaşabilirsiniz. İlgi ve desteğiniz için şimdiden teşekkürler!

Ev yapımı merdiven raf güzel fikir

Koçtaş'la güzel ev hareketi başladı!

Bir güzel fikir, bir eski merdiven, çekiçle çivi ve onlarca kitap...
Salonunuzda küçük bir hareketle büyük bir değişim yaratmak için
ihtiyacınız olanlar, sadece bunlar.
Evinizi güzelleştirecek binlerce fikir ve ürün için
haydi Koçtaş'a ve koctas.com.tr'ye!
Koçtaş, eviniz için güzel fikir.

www.koctas.com.tr

Haydi sen de yap!
Hobi köşesi nasıl yapılır?

1. Takım çantası
2. Akülü vidalama
3. Balkon rafı
4. Çekiç
5. Anahtar takımı
6. L ayak

Çok daha fazla güzel fikir Koçtaş'ta!

Koç | facebook.com/Koctas | twitter.com/Koctas | instagram/Koctas | youtube/Koctas | B&Q

Bilgi ve Sanat: Özcan Saraç

KÜLTİGİN KAĞAN AKBULUT'UN BU SAYIDAKİ KONUĞU HEM BİLİMSEL HEM DE TOPLUMSAL AÇIDAN ÖNE ÇIKAN MESELELERE ODAKLANAN ÇALIŞMALARIYLA DİKKAT ÇEKEN ÖZCAN SARAÇ.

KÜLTİGİN KAĞAN AKBULUT

Fotoğraflar: Sanatçının izniyle

Özcan Saraç'ın çalışmaları dünyadaki ekonomik ve politik durumları sorgulamak adına araştırma süreçlerine dayanan, bilgi işleyen ve üreten bir sanat. Kendi deyimiyle de "günümüzdeki merkezi kontrol sistemlerinin yarattığı problemlere etkin reaksiyon araçları oluşturmayı hedefliyor."

Özcan Saraç ekonomi eğitiminin ardından multidisipliner sanatlar üzerine eğitimine devam eder. Bir dönem uzam ve mekân sorunlarıyla ilgilenerek kültür ve mimari bağlamlarını işleyen fotoğraflar çeker. Ancak sonrasında bilimdeki bazı gelişmelerin insanlığın sorunlarını keşfetmek için önemli araçlar olduğunu düşünerek çağdaş sanat formlarıyla ilgilenmeye başlar. "Teknolojiyi kullanabilme ve geliştirebilme becerimizle Dünya içerisindeki en zeki varlığız, aynı zamanda küçük balonumuz içerisinde yarattığımız güncel sistem en aptal varlık olabileceğimizi de gösteriyor, o halde evrimsel zekâ nedir?" diye sorarak yola çıktığını belirtiyor. "Güneş var olduğu sürece kendini sürdürecek bir ekosistemde yaşıyoruz ama aynı zamanda bağlı olduğumuz organik teknolojik düzeni, yok ediyoruz. Örnek olarak, son zamanlarda farklı gezegenlerde koloni kurulması üzerine yapılan araştırmalarla birlikte bu dünyayı bir gün tüketeceğimiz ve yaşamak için farklı bir sisteme ihtiyacımız olacağı konusu. Bir uzay âşığı olarak bu araştırmaları heyecanla takip ediyorum ama değinmek istediğim, kendimize, bir gün bu sistemi aynı bir virüs gibi tüketeceğimiz ve var olmak için yeni bir sisteme ihtiyacımız olacağını kabul ettirmemiz. Bu nedenler beni algısal bilinç kaynağımızdaki merkezi sorunları işleyen çalışmalara sürükledi" diyor Saraç ve bu düşüncelerin kendisini araştırma alanları açan işler üzerine yoğunlaşmaya ittiğini belirtiyor.

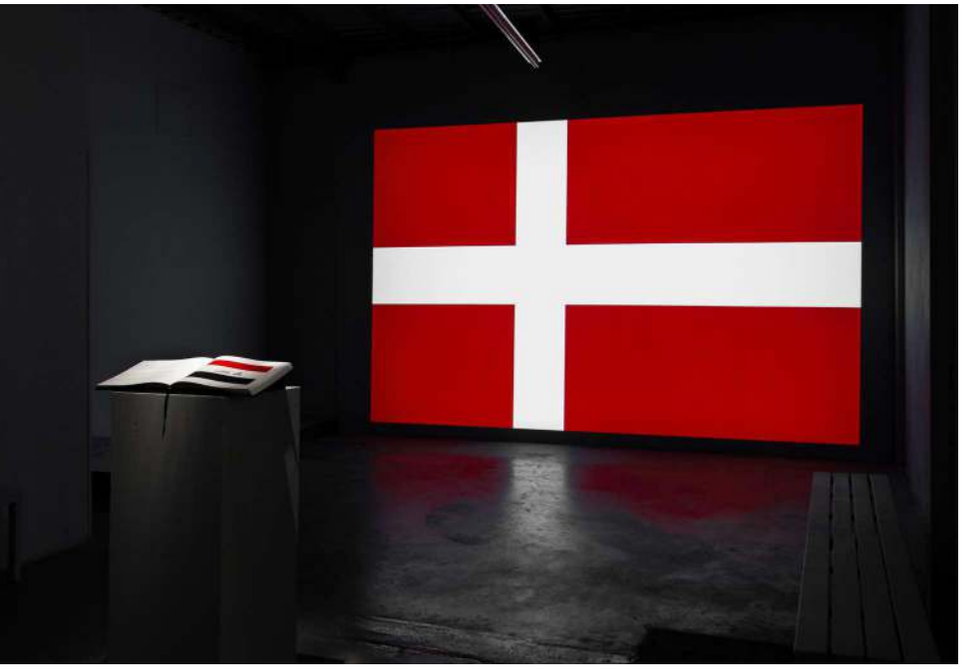
Saraç günümüz trendlerinden farklı olarak da teknikle ve teknik süreçle ilgilenmiyor. Saraç'ın amacı medyumu ne olursa olsun, bilgi işleyen ve üreten işler yaratabilmek ve bunun üzerinden bir tartışma alanı açmak. "Ben kendimi işlerimde araştırmacı olarak konumlandırıyorum. Bir iş için fotoğraf çekilmesi gerekiyor veya bir kod yazılması gerekiyorsa ve aynı sonucu elde edeceksek bunu başkası da yapabilir. Örnek olarak, işlemek istediğim sorgulamalar adına, DNA dizilimlerini kullandığım *System.dna* işinde laboratuvarda biyo-genetik kullanım alanları üzerine çalışırken, son olarak üzerinde çalıştığım proje *ÜberAlles.ff0000* için

iki ay boyunca, Dünya üzerindeki her ülkenin ekonomik, politik ve jeofizik özelliklerini bir araya getirmek üzere yoğunlaştım. Projelerimde bildiğim şeyi değil, bilmediğim ve merak ettiğim medyumu bulmaya çalışıyorum. Her seferinde ve her işte konuyla ilgili teknik bilgiyi yeniden öğreniyorum."

Saraç Türkiye'ye dönmeden önce İngiltere, Paris, Çin ve İsviçre gibi farklı ülkelerde eğitim alıp yaşayarak çeşitli projeler üretir. Multidisipliner eğitim aldığı Zurich School of Arts teknolojinin sanatta kullanım alanları üzerine teknik eğitimleri edindiği ve bir yandan da azınlık kültürleri üzerine tartışma olanağı bulduğu bir platforma dönüşür. Zürih'teyken üzerine çalışmaya başladığı *System.binary - Software.human* işiyle de 2016 yılında Mamut Art Project'e seçilir. "İnsanı organik teknoloji olarak keşfetmeye çalıştım" ve "üzerinde çalıştığımız yapay zekâ gibi kavramların bize, kendi evrimsel gerçekliklerimiz ile ilgili farkındalık yaratmasını hedefledim" diyor Saraç bu çalışmalarıyla ilgili.

Saraç, o dönem Türkiye'de kalma planı yokken işlerine gösterilen ilgi ve gelen proje teklifleriyle kalmaya karar verir. Mixer'de açık çağrıyla yapılan "Sessions" sergisine *System.dna* işiyle katılır. İş iki rafta yer alan 24'er kitaptan oluşur. Üst rafta bir insanın, alt rafta da insan DNA'sına en yakın canlı olan bir japon balığının DNA bilgileri yer alır. İki farklı canlının DNA portresini 48 bin sayfadan oluşan kitaplara aktarır. "Bu işteki soru ve karşılaştırmanın amacı şuydu, insanın bilinç seviyesi üniversal sistemde yetebilecek seviyede mi? Uzaydaki sonsuz zaman skalası içinde insanın diğer canlılara göre ne kadar primitif olabileceğini işliyor. İnsanlar olarak kendimizi gelişmiş bir varlık olarak

Özgen Saraç
SYSTEM.dna
Araştırma odaklı biogenetik enstalasyon
2016



Özgen Saraç
ÜBER_ALLES.ff0000
Araştırma odaklı kitap ve video enstalasyonu
2018
Enstalasyon görüntüsü: Bilsart

görüyoruz. Ancak sistem içinde var olan bu abnormalite kendi ve etrafındaki değerli kaynaklar için bir hata konumunda." Saraç, insanın kendini merkeze alan vizyonun da komik olduğunu vurguluyor.

Ardından yine Mixer'de yer alan "Gözlemlenebilir Gerçekler" sergisine *CHAIN_BLOCK.error* işiyle katılır. Beş bilgisayarın ve bir de ses enstalasyonunun yer aldığı iş araştırma temellidir. Saraç bu işte bilim dünyasının en büyük asal sayıyı bulmaya dair çalışmalarına bir katkı koyar. 2016 yılında bulunan en büyük asal sayıdan bir sonrakini bulmak için sergi süresi olan bir ay boyunca bilgisayarlarını çalıştırır. Beş bilgisayar süreç boyunca bir sonraki asal sayıyı bulmak ve bilim dünyasına adını yazdırmak için çalışır. 26 milyonda 1 olan ihtimal denenir. Sanatçı ses enstalasyonunda da son bulunan asal sayıyı 3,5 dakikalık bir ses dosyasına dönüştürerek çalışmasına ekler.

Saraç burada son dönemde halihazırdaki ekonomik sistemlerden özgürleşmek için alternatif bir ekonomik model potansiyeli taşıyan blockchain teknolojisinin son dönemde geçirdiği dönüşüme işaret eder. Çünkü blockchain teknolojisinde para yaratmak için matematiksel şifreleme gereklidir ve bunun için de şu an binlerce bilgisayar bu iş üzerine çalışır. Ancak bu nedenle NASA gibi bilimsel kurumlar grafik işlemci satın alamayacak duruma gelir, çünkü piyasadaki işlemciler para kazanma amaçlı olarak bitcoin kazanmak isteyen kurumlar tarafından tüketilir. Sanatçı var olan ekonomik ve politik merkezi sistemleri özgürleşmek için büyük bir potansiyeli olan ve bir nevi dijital reform olarak adlandırılabilecek bu teknolojinin yine insanların sermaye hırsının kurbanı olmasına tepki olarak bilgisayarlarını bitcoin gibi kapital için matematiksel veri çözümlemeye değil, bilimsel araştırmalar adına matematiksel çözümlemelere adar.

Sanatçının aldığı ekonomi eğitiminden izler görebileceğimiz *CHAIN. BLOCK.error* işinin yanında Bang Art Innovation Prize sergisine de sosyopolitik sistemleri temel alan bir işle katılır. *G20.complexity_theory* işinde G20 devletlerinin başkanları üzerinden bir çalışma gerçekleştirir. 20 adet bilgisayarı bir G20 toplantısı gibi yuvarlak masa etrafında bir araya getirir ve YouTube'da yeni bir hesap üzerinden her ülke liderinin adını aratıp ilk videoya tıklar ve otomatik oynatma seçeneğiyle sergi boyunca videolar döner ve birbirileriyle yapılan otomatik aramalar sonucu, aynı bir G20 zirvesindeki gibi iletişime geçerler. İşin içeriğini insanların en çok izlediği videolardan bir algoritma geliştiren YouTube belirler. Saraç dünya dışından bir varlık gelip insanlığı anlamaya çalışsa, güncel dünya düzeninde en etkin olan politika kavramını anlamaları gerekirdi diyerek çalışmasına başladığını belirtiyor. G20 zirvelerinde kullanılan ve enstalasyonda yer alan kara deliği andıran yuvarlak masa da bunun bir parçası.

Teknolojinin sosyal etkileri üze-

rine araştırmalar yapan Zeynep Tüfekçi, *The New York Times* gazetesine yazdığı "YouTube, the Great Radicalizer" yazısında YouTube algoritmasının otomatik oynatma seçeneğinin kullanıcıları radikal uçlara savurduğunu belirtmişti. Vejetaryenlikle başlayan aramaların birkaç video sonra radikal veganlığa kaydığını, ana akım muhaliflerle ilgili aramaların radikal sola kaydığını belirtmişti. Bu tarz algoritmalar bir yandan kullanıcı deneyimlerinden elde edilen verilerle oluşturuluyor, ancak bir yandan da daha uzun süre kullanıcıyı tutmak isteyen yapay zekânın bir tür oyununa dönüşüyor. En son Facebook'taki verileri toplayıp kullanıcıya özel hedefli reklamlar göstererek ABD başta olmak üzere birçok ülkedeki seçimleri etkileyen Cambridge Analytica şirketiyle ortaya çıkan veri kaosuna dair Saraç'ın işlerinde de benzer soruları görebiliriz.

Saraç'ın dünya dışı varlıklar insanlığı anlamaya çalışsaydı nereye bakardı, sorusundan gelen bir diğer çalışması da Mixer'in "O+oma+a" sergisinde yer alan *Artificial.constituonal* işi olur. 2017 yılı verilerine göre en çok mülteciyi barındıran 10 ülkenin anayasalarının baskı ve ses dökümünü, bu listede bulunan ülkelerin kültürel yapısı ve dolayısıyla aksanına büründüğü yapay zekâya okutur. Ancak ilk ülke olan ABD'nin anayasasındaki yapay zekâ sesi insandan kolay ayırt edilemezken diğer ülkelere geçtikçe ses, bunun bir "yapay" kayıt olmasının vurgulanması adına, seviye seviye zoom'lanarak bozulur. Günümüzün en büyük politik krizlerinden mülteci sorunlarını dijital teknolojiler yardımıyla anlatır sanatçı.

Saraç yakın zamanda da video sanatına odaklanan yeni mekânlardan Bilsart'taki "Kesişen Yazgılar: Calvino'ya Saygı" sergisinde *ÜBER_ALLES.ff0000* işiyle yer alır. Sanatçı son dönemde bütün dünyada yükselişe geçen milliyetçi ve muhafazakâr

Özgen Saraç
CHAIN_BLOCK.equation
Bilgi işletim enstalasyonu
2016

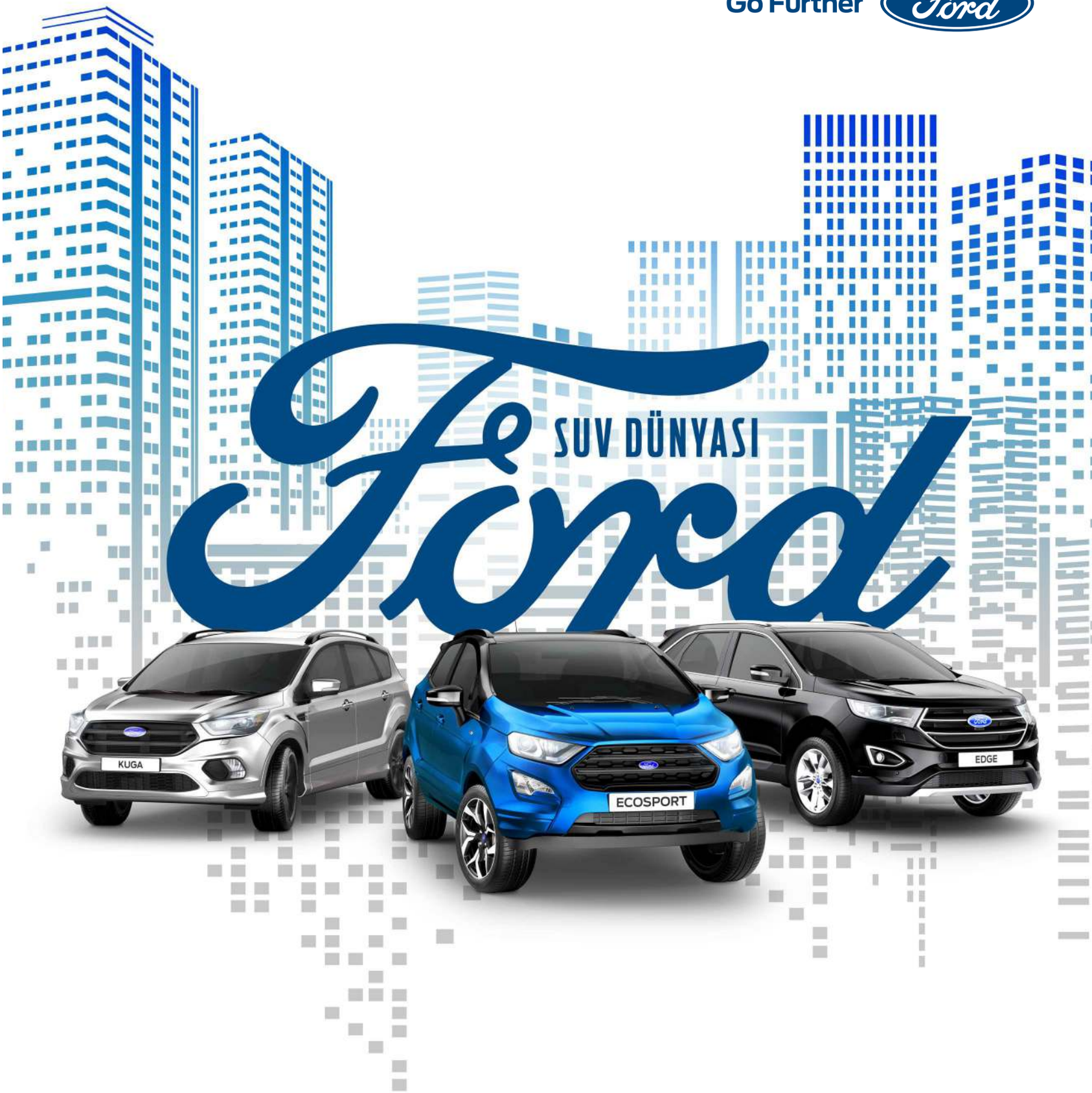
Özgen Saraç
G20.complexity_theory
İnternet bazlı algoritmik enstalasyon
2017

Özgen Saraç
ARTIFICIAL.constitutional
Araştırma odaklı kitap ve ses enstalasyonu
2017

trendleri ele alarak başladığını ve bu trendleri, majör sistemlerin çıkarları adına nasıl tetiklediğini sorguladığını belirtiyor. Dünyadaki 197 ülkeden 150 tanesinin bayrağında en çok kullanılan rengin kırmızı olduğunu vurguluyor. Video çalışmasında bu ülke bayraklarını toplayarak bilgisayara verdiği kırmızı renk dışındaki bütün renkleri sil komutuyla geriye sadece kırmızılar ve beyaz ve siyah arası tonlar kalan bayrakları aşırı doz olarak art arda hızlı bir şekilde göstererek faşist bir propaganda imgesi ortaya çıkarıyor. Saraç çalışmasında bayrağını aldığı bütün ülkelerden alfabetik sırayla bir kitap yapıyor ve bu kitaba ülke koordinatlarını, rejimi, GSMH'leri ve nüfus bilgilerini de ekliyor. Saraç buna ek olarak da bu ülkelerin milli marşlarını bir araya getirip marşlarda en çok kullanılan terimleri bir araya getirip, kendi kendine bir okuma yaratan 150 kelimelik dünyanın milli marşını ortaya çıkarıyor. Son zamanlardaki ayrımcı politikaların, insanların bilincine işlenen vatan-kimlik gruplandırmalarını zamanı geldiğinde majör sistemlerin kitlesel yönlendirmeler adına nasıl kullandığı üzerine konuyu araştırıyor.

Saraç'ın yeni çalışmalarını Mayıs ayında Das Art Poject ve Adahan'da yapılacak olan iki yeni sergide göreceğiz. Sınır politikaları üzerine yaptığı araştırmaları içeren kitap ve görsel projesiyle genetik mühendisliğinin gelecekte vatandaş ve mülteci olguları üzerine nasıl etki edeceğini kurgulayan enstalasyon çalışmaları karşımıza çıkacak.

Go Further



ford.com.tr
/FordTurkiye

Koç

Burcu Pelvanoğlu ile Söyleşi
Sanat Tarihinde Alternatif Okumalar

ÖZGENUR GERİS, SANAT TARİHÇİ PROF. DR. BURCU PELVANOĞLU İLE *HALE ASAF: TÜRK RESMİNDE BİR DÖNÜM NOKTASI* (YKY) VE *PEK KRONOLOJİK OLMAYAN HAYATIMIZ: TÜRKİYE'DE MODERNLEŞME VE SANAT* (CORPUS YAYINLARI) KİTAPLARI BAĞLAMINDA MODERNİZM VE BU OLGUNUN TÜRKİYE'DE KADINA VE SANATA YANSIMALARI HAKKINDA BİR SÖYLEŞİ YAPTI.

ÖZGENUR GERİS
BURCU PELVANOĞLU

Özgenur Geris: YKY'den çıkan *Hale Asaf: Türk Resminde Bir Dönüm Noktası* ile Corpus Yayınları'ndan çıkan *Pek Kronolojik Olmayan Hayatımız: Türkiye'de Modernleşme ve Sanat* kitaplarınız konu olarak birbiriyle örtüşüyor. İki kitaba da baktığımızda modernizm ve bu olgunun Türkiye'de kadına ve sanata yansımalarını görmekteyiz. Aynı şekilde Hale Asaf'ın da teyzesi olan hoca ve sanatçı Mihri Müşfik iki yayında da önemli bir figür olarak yer bulmaktadır. Türk kadınının sanata yönelmesinde etkili olan Mihri Hanım'ı (1886 -1954) dönemindeki diğer seçkin tabakada yer alan kadınlardan ayıran neydi?

Burcu Pelvanoğlu: Aslında biri bir sanatçı monografisi; diğeri ise Türkiye'de modern sanat tarihinin yazımına alternatif öneren bir kitap. Konu olarak değil ama dönem olarak belli ölçüde bir kesişme söz konusu. Mihri Hanım Türkiye'de kadının modernleşmesinin sanat alanındaki ilk örneğiyken Hale Asaf Türkiye'de modern sanatın kurucu ve güçlü isimleri arasında yer alıyor. Mihri Hanım'ı dönemindeki diğer kadınlardan ayıran nokta ise çok basit: Öncelikle yeteneği ve cesareti diyebiliriz. Lider ruhlu bir kadın. İlk derslerini Zonaro'dan almaya başladığında da Zonaro Mihri Hanım'a daha fazla verebilecek bir şeyi olmadığını söylüyor ve Fransa'ya gitmesini öneriyor mesela. Fransa'da da kimseden ders almıyor, kendi üretiyor. Buraya döndüğü döneme baktığımızda II. Meşrutiyet Dönemi ve görece özgürlük ortamı var, kadınların modernleşmesi konusunda adımlar atılıyor. Ancak geleneksel yapı ile modernizm uyum içerisinde değil. Kadının süregelen koşulları modernizmin gereksinimlerini karşılamıyor. Mihri Hanım bu dönemde İnas Sanayi Nefise Mektebi'nin kuruculuğunu gerçekleştiriyor. Okulu çok kısa zamanda iyi bir düzeye taşıyor. Bu adımlarda aslında kişiliğinin çok büyük bir payı var. Diğer kadınlara baktığımızda sanat uğraşları bir noktada kesilirken Mihri Hanım sanatçılığından taviz vermiyor.

Ö.G.: *Hale Asaf: Türk Resminde Bir Dönüm Noktası* kitabınızda sanatçıyı ayrı bir yere koyuyorsunuz. Hale Asaf Geç Kübizm, Art Déco kaynaklı sanat dili geliştiriyor. Ancak o dönemde

Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği üyelerinin de benimsediği sanatsal dil aynı. Hale Asaf'ı dönemdaşlarından ayıran neydi?

B.P.: Aynı değil. Ali Çelebi, Zeki Kocamemi ve Hale Asaf Türkiye'deki modern sanatın kurucularıdır. Onları biraz Refik Epikman ve Muhittin Sebati izler ancak Sebati'nin sağlık sorunları nedeniyle üretimi az. Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği sanatçıları arasında Nurullah Berk ve Şeref Akdik biraz daha klasik ve akademiktir. Zeki Kocamemi, Ali Çelebi ve Hale Asaf bu dönemde Geç Kübizm dilini benimsemişlerdir. Hale Asaf'ın aynı zamanda farklı bir özelliği var; Art Déco sanatının tam bir ustası, formüllerin dışında bireysel hikâyesi de onu sanatıyla ön plana çıkartıyor. Son dönem resimlerinde sürrealist etkiler var diyebiliriz. Herhangi bir moda ya da tekniğe bağlı kalmadan (Türk Resmi tekniktir, 1950 yılından sonra özellikle II. Kuşak Paris sanatçıları ile teknik kırılıyor), 20'li yaşlarında kendine özgü bir biçim dili kuruyor ve bu yüzden sanatçıyı bir dönüm noktası olarak görüyorum.

Ö.G.: Türkiye'deki modernleşme konularından biri de kadın sorunudur. Kadınların eğitimlerinde birtakım değişikliklere gidiliyor; örgün eğitim görüp sanat alanında rol almaya başlıyorlar. Ancak Akademi kısmına baktığımızda atölye sahibi olan ilk kadın sanatçımız resim alanında Neş'e Erdok. 1972 yılına kadar kadın sanatçılar neden atölye sahibi olamıyor?

B.P.: Mihri Hanım'dan Neş'e Erdok'a kadar kadın hocaların atölyesi evet yok ancak bunun farklı farklı nedenleri var. Mihri Hanım döneminde zaten başka kadın yok. Mihri Hanım'ın öğrencileri resme devam ediyorlar ama aralarından gerçekten sanatçı olanların kimi yurtdışında. Diğerleri de evlenip ev hanımı-ressamlığa geçiyorlar. Erken Cumhuriyet döneminde biz kadın sanatçıların sayısında artış görüyoruz. Örneğin Hale Asaf, Paris dönüşü önce Bursa'ya atanıyor sonra orada yapamayınca Mahmut Cuda ile yer değiştiriyor ve Akademi kadrosuna giriyor. Fransa'ya yerleşmeseydi büyük ihtimalle Akademi hocalığına devam edecekti. Kuşkusuz Erken Cumhuriyet döneminde Akademi'nin biraz erkek egemen bir yapısının olduğunu kabul etmek lazım. Bu Nurullah Berk'in tarih yazımına yansımıştır. Berk'in kitaplarında kadın sanatçılar 3-5 satır yer alır ve "çok hisli bir ressamdı" ibaresi sıklıkla tekrarlanır. Benim Hale Asaf'ı araştırmamın sebebi de buydu. "Hale Asaf, çok hisli bir ressamdı ve yazık çok erken öldü" şeklinde sanat tarihi yazımı olmaz. Neş'e Erdok, bu anlamda önemli bir kalıbı kırmıştır. 1968 döneminde Paris'e gönderilen ve bu nedenle 68 Kuşağı sanatçıları arasında yer alan Neş'e Hanım (Paris'e aynı dö-

Burcu Pelvanoğlu, İstanbul, 2018.
Fotoğraf: Özgenur Geris

nemde giden diğer sanatçılar Alaattin Aksoy, Mehmet Güleryüz, Komet ve Semra Germaner'dir. Semra Hanım Zeki Faik İzer atölyesinden mezun olmuş ama sanat tarihi okumak üzere gönderilmiştir), Paris dönüşü Akademi hocası olur. Paris'e gönderilen sanatçılar burslu olarak gönderilirler ve döndüklerinde burslarının karşılığını hoca olarak öderler. Dolayısıyla saydığım isimler arasında Neş'e Hanım'ın da tek kadın sanatçı olduğuna dikkat çekerim. Daha çok kadın sanatçı olsaydı daha çok kadın atanırdı.

Ö.G.: Hale Asaf'ın çalışmalarına baktığımızda kadın figürü, yakın çevresinin portreleri, mekânlar ve otoportreleri yer almaktadır. Kitapta sanatçının yaptığı otoportreleri "otobiyografik" olarak değerlendiriyorsunuz. Otoportrelerinde bulunan huzursuzluk duygusu özellikle iç mekân resimlerinde gerilim olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu yüzden bütün çalışmalarını otobiyografik olarak değerlendirebillir miyiz?

B.P.: Ben Hale Asaf monografisini 2007 yılında yayımladığımda sanatçının iç mekân resimleri konusunda fazla bilgimiz yoktu. Bu dönemde daha çok portreler yaptığını biliyorduk. Portrelerinde de eş-dost portrelerinin dışında kadın portreleri önemli bir yer tutuyordu. Ben sanatçının bütün kadın portrelerinin birer otoportre olduğunu yazdım çünkü portrelerdeki kadının ifadeleri bize sanatçının yaşam öyküsünden ipuçları sunuyordu. Sanatçının manzara ve natürmortlarında da aynı duygu söz konusuydu. Kitabın ilk baskısından şimdiki ikinci baskısına kadar geçen bu on yıllık süreçte yeni resimlere ulaşma şansım oldu ki bunların çoğu sanatçının yaşamının son yıllarında Paris'te yaptığı resimler. Bu resimlere ulaşınca Hale Asaf'ın ne boyarsa boyasın resimlerinde anlattığı şeyin kendisi olduğunu tamamen anlamış oldum. Dolayısıyla, ikinci baskı yayımlandığında[1] siz de göreceksiniz, sanatçı sadece kendi duygulanımını resimlemiştir ki bu da onu özel kılan bir başka yöndür. Evet, tüm çalışmaları otobiyografiktir.

Ö.G.: Bir dönem Türkiye'deki sanatçıları etkileyen Andre Lhote'un ilk öğrencisi Hale Asaf'tır (1927-1928). İkisi de Geç Kübizm ve Art Déco ressamlarını inceleyerek çalışmalarına devam etmişlerdir. Ancak iki sanatçı da aynı çizgide ilerlemesine rağmen yorumlama konusunda birbirlerinden ayrılıyorlar. Bu farklılıklar nelerdir ve içinde bulundukları toplum sanat anlayışlarını-yorumlarını nasıl etkilemiştir?

B.P.: André Lhote, Geç Kübizm'in kuramcısı ve bir Art Déco sanatçısı. Hale Asaf ise başlarda onun öğrencisi ama sonra onu aşan çalışmalara imza atacak. Geç Kübizm ve Art Déco'yu akım olarak değil bir tarz olarak yorumlamak gerekir. Öncelikle bunu söylemeliyim. Geç Kübizm ve Art Déco'yu modern sanatın kurucu biçimleri olarak görmek gerekir. İki sanatçının da kültürleri, duyarlılıkları birbirinden farklı. André Lhote aynı zamanda teorisyen bir hoca. Lhote'un resmi daha teorik ve kurudur; Asaf'ın resimleri daha bireysel ve duygusaldır. Aslında bu dediklerim iki sanatçıyı da birbirinden üstün kılmıyor. Farklılıklarını ortaya koyuyor.

Ö.G.: *Pek Kronolojik Olmayan Hayatımız: Türkiye'de Modernleşme ve Sanat* kitabınızda düşünür, şair ve ressam olarak tanıdığımız Tevfik Fikret'e de yer veriyorsunuz. Ahmet Muhiddin, 1919 yılında yazmış olduğu "Modern Kültürde Türklük Hareketi" isimli doktora tezinde Fikret'in "buhran"ı temsil ettiğini dile getiriyor. Tevfik Fikret'in yaşamış olduğu döneme (1867-1915) baktığımızda ise II. Abdülhamid Dönemi. Fikret neden "arada kalmış" imajı çizer?

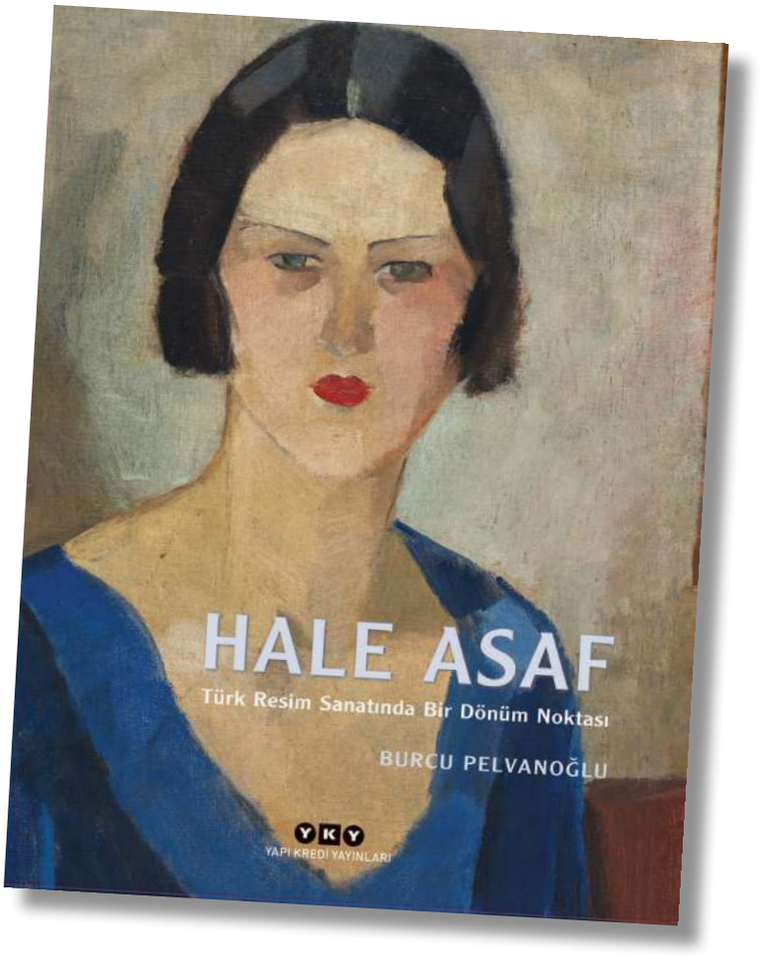
B.P.: Ahmet Muhiddin'in Tevfik Fikret'e "buhran" yakıştırması yapmasının nedeni, Fikret'in düşüncelerinin Millî Mücadele yıllarında hâkim olan fikrin hazırlayıcısı olması. Fikret, savunucusu olduğu düşüncenin meyvelerini verişini göremediği için "buhran" ile tanımlanır.

Ö.G.: Modernizm politik tavrından uzak durup var olandan hoşnut olmayıp onu dönüştürme amacı güder. Sanatta modernizmi başlatan empresyonizmdir ve bizim sanatımıza 1914 Kuşağı (Çallı) ile empresyonizm girdi. Ancak Türk Sanatı'ndaki modernleşmeyi empresyonizm ile başladığını söylemek yanlış olur. Bir yandan da baktığımızda modern sanatı başlatanlar 1914 Kuşağı'dır. Sizce sanatımızda neden böyle paradoksal bir durum söz konusudur?

B.P.: Empresyonizmin Pozitivizm ile olan ilişkisine bakmak gerekiyor; çünkü empresyonizmi başlatan pozitivist felsefedir. Bizdeki pozitivist düşünce Tevfik Fikret ve çevresi ile, Beşir Fuad gibi yazarlar ile oluşuyor. II. Meşrutiyet ortamı göreceli özgürlük ile sivilleşmeyi ve doğa gözlemini bu coğrafyaya getiriyor. Aslına bakarsanız bizde empresyonist hoca yoktur, Nazmi Ziya dışında. Bizde doğa gözlemi ile birlikte "açıkhava ressamlığı" geleneği başlamıştır. Yanlış bir biçimde empresyonist olarak adlandırılan grupta empresyonist bir fırça yok. Nazmi Ziya daha yakındır empresyonizme. Bizde sanat tarihinin Batı ve Çağdaş Sanat anabilim dallarında uzman çok az. Sanat tarihinin Akademi dışında kuruluşu İstanbul Üniversitesi ve Ankara Üniversitesi'nde Naziler'den kaçan Alman hocalar ile oluyor. Bu kişiler de Anadolu'nun mimarlık mirası ile ilgileniyor. Resim sanatının tarihini yazma biçimi Akademi'de önce sanatçılar tarafından yapılıyorsa da, bu da son derece sorunlu. Bu iş, Nurullah Berk gibi ressamlara kalıyor ve Berk'in de çok doğru bir bakış açısına sahip olduğunu söyleyemeyeceğim. Nurullah Berk'in soyunduğu sanat tarihçiliği gönüllülük esasına dayanmaktadır ve o da bir sanatçı olarak kendini ve dönemdaşlarını aslında görmek istediği yerde konumlandırır. Dolayısıyla son derece sürreal bir tarih yazımı söz konusu. Aslında en büyük hata sanat tarihi bölümlerinde Nurullah Berk'in yazdıklarının doğru olarak kabul edilmesi. Paradoksu yaratan da bu. İyi araştırmalar yanlışları düzeltebilir.

Ö.G.: *Pek Kronolojik Olmayan Hayatımız: Türkiye'de Modernleşme ve Sanat* kitabınızda modernleşmenin özgüven eksikliği taşıdığını belirtmişsiniz. Bunun dayanakları nelerdir ve bu özgüven eksikliği sanata nasıl yansımıştır?

B.P.: Modernizmin bazı paradigmaları vardır: Sivil hayatın oluşması ve 13. yüzyıl itibari ile kapitalist pazar oluşması bunlar arasında belki de en önemlileri. Modernizmi zihin tarihinin, üretim biçiminin dönüşümüyle yaşamayan toplumlar bu paradigmaları bir anda tesis etmeye çalışıyorlar. Dolayısı ile Batı'daki zihinsel dönüşümü kısacık bir zamanda yapıyorlar. Teknik olarak mümkün olmayan bir durum. Batı'ya baktığımızda burjuvazinin ortaya çıkması, Rönesans, Reform, Aydınlanma, Akıl Çağı, pazar ekonomisi kurulması gibi gelişmeler altı yüz yıllık bir tarihi sürece yayılır. Ama Osmanlı'dan Cumhuriyet'e uzanan süreçte bu paradigmalar eş zamanlı olarak kurulmaya çalışıldı. Bu da geleneksel olanla modern olanın her zaman her koşulda karşı karşı-



ya gelmesine ve dolayısıyla da özgüven eksikliğine neden oluyor. Sanata yansımasına baktığımızda bu daha da sorunlu, daha doğrusu sanat tarihinin yazılma biçimi sorunlu. Hep sanat üretiminin Batı'yı 30 yıl geriden takip ettiği söylenir ama öyle bir şey yok, bu aşağılık kompleksinden kaynaklanıyor. Bugün bir Avni Lifij'i, bir Kocamemi'yi, Ali Çelebi'yi, Hale Asaf'ı dünyanın her yerinde kuşağı sanatçılarla birlikte rahatlıkla sergileyebilirsiniz halbuki.

Ö.G.: Bizde sanat tarihi Batı'dan farklı bir gelişim sergiliyor ve bu gelişim çizgisine baktığımızda 1839 yılında ortaya çıkan fotoğraf ile Batı'da resim sorgulanırken bizde fotoğraf resmin doğmasına aracı oluyor. Millî Mücadele yıllarında fotoğraf ve resim bir araç olarak kullanılıyor ve sanatçılar kendi aralarında gruplar oluşturuyorlar. Bizdeki sanat tarihinin gelişimi Batı ile neden paralellik gösteremiyor? Aynı zamanda fotoğraf ve resmin bir ideolojiyi yayması için araçsallaştırılması bu gelişimi nasıl etkiler?

B.P.: Cumhuriyet'in ilk dönemlerinde sanat, yeniliklerin görselleştirildiği aygıt konumuna geliyor. *Ülkü* ve *Kadro* dergilerindeki hamaset içerikli yazılar sanata oldukça zarar da veriyor. Ancak bu durumdan zarar görmeyen sanatçılar da var; Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun Yurt Gezileri'nde yaptığı ya da İnkılap Sergileri'ne verdiği resimlerde en ufak bir sapma görmeyiz. Ancak Refik Ekipman'ın *Caz Bar* adlı resmiyle İnkılâp Sergileri'ne verdiği *Birinci Meclis Binası* isimli resmini karşılaştırmak o dönemde sanatçıların nasıl bir buhran içerisinde olduklarını anlamamız için yeter de artar bile. Bu ikilem entelektüel bilgi eksikliğinden kaynaklanmaktadır. Edebiyata da baktığımızda Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun yazdığı *Yaban* romanı da roman falan değil düpedüz teknik bir metindir. Aslında bunlar gelenek ile modern çatışmasının sonuçlarıdır. Cumhuriyet tarihine baktığımızda devletin bir yönlendirmesi olduğunu görmeyiz, bu beylik bir laf olarak söylenegelmiştir ama yönlendirmeler Burhan Asaf, Yakup Kadri gibi *Kadro* ve *Ülkü* dergilerinde yazı yazan kişiler tarafından yapılmaya çalışılır. Büyük laflarla sanatçılara neler yapmaları gerektiğini öğretmeye kalkışırlar. Asıl problem maalesef, yazarlarımızın sanatı bildiklerini iddia etmeleridir.

Ö.G.: 1950'li yıllara kadar baktığımızda Türkiye'de modern sanat akımları gruplar üzerinden aktarılıyor. Böyle bir yöntem izlenirken sürrealizm Türkiye'de varlık gösteremiştir. Bunun sebebi nedir?

B.P.: Türkiye'de akım falan yok, olması da gerekmiyor. Önce hemen onu belirteyim ki yıllardır yapılan ve benim de kitapta eleştirdiğim noktaya dönmeyelim. Batı'nın 20. yüzyıl sanat tarihi yazımını büyük ölçüde Alfred Barr'ın 1936 yılında MOMA'da açtığı "Kübizm ve Soyut Sanat" sergisi belirler. Barr bu sergide Van Gogh'dan, Gauguin'den ve onların kaynaklarından başlayan bir şema oluşturur. Bizdeki sanat tarihi yazımını da Batı modern sanatının yazımı belirlemiştir. Burhan Toprak 1936'da Akademi'de "50 Yıllık Türk Resmi" sergisini yaptığında mantık olarak benzeri bir sınıflandırma yapar. Nurullah Berk de hem 30'lu yıllardaki tüm yazılarında hem de 1943 yılında yazdığı *Türkiye'de Resim* adlı kitabında aşağı yukarı bu şemayı Türkiye'ye nasıl uygulayabileceğine bakmıştır. Sürrealizm konusuna gelince, sürrealizmde en önemli husus, bilinçdışının gündeme gelmesidir. Türkiye'de sürreal etkileri eş zamanlı olarak görmek zor çünkü modernizmin kendisi bizatihi sürreal. Türkiye'nin bilinçdışı zaten kurmak istediği modernizmle kaplı. Böyle bir ortamda bilinçdışına bakma lüksü yok; çünkü kurulmak istenen sistem bilinçdışının yansımasıdır. Hale Asaf, biçimsel anlamda sürreal resimler yapıyor; rüyalarını resmederek ama o apayrı bir konu.

Ö.G.: *Pek Kronolojik Olmayan Hayatımız: Türkiye'de Modernleşme ve Sanat* kitabınızın "Bitirirken" bölümünde Türkiye'de modern sanat tarihinin sosyo-politik gelişmeler doğrultusunda yazılıp yazılamayacağına yanıt aramak istediğinizi belirtiyorsunuz. Sizce yazılabilir mi ya da siz bu kitapla ilgili konuya katkıda bulunabildiniz mi?

B.P.: 2001-2002 yılından beri Türkiye'deki sanat tarihi yazımında bir problem olduğunu fark etmeye başladım; İstanbul Resim Heykel Müzesi'nin arşivini çalıştığımda, gündelik gazeteleri vb. taradığımda yanlışlığın nerede olduğunu gördüm ve hem araştırmaya hem yazmaya başladım. Bu araştırmalar bölümümde verdiğim bir derse evrildi. Türkiye'de Modernizm ve Sanat, dersin şimdiki adı. Aslında bu kitapta anlattıklarımı son altı yıldır verdiğim derslerde öğrencilerimle paylaşıyorum. Son iki yılda biraz daha sistematize edip kitaba dönüştürdüm. Sonuçtan memnunum. İnsan önce kendini tatmin etmek üzere üretmeli, ben tatmin oldum ve 1960'lı yıllara kadarki üretim tarihi bu bakış açısıyla yazılmalı diye düşünüyorum. Sonra başka paradigmalar devreye giriyor ki o başka bir kitabın konusu.

NOTLAR

1

Burcu Pelvanoğlu'nun *Hale Asaf: Türk Resminde Bir Dönüm Noktası* kitabının genişletilmiş 2. baskısı (YKY) Mayıs 2018'de yayımlandı.

opet yine gönüllere damga vurdu

Türkiye Müşteri Memnuniyeti Endeksi ve Türkiye Müşterinin Sesi araştırmalarına göre Opet, bu yıl da gönüllerin zirvesinde. Sonsuz teşekkürler Türkiye!
Gücümüz, sevginiz.

* Türkiye Müşteri Memnuniyeti Endeksi'nde üst üste 9 yıl "müşteri memnuniyeti en yüksek akaryakıt markası" seçilen Opet, Türkiye Müşterinin Sesi Araştırması'nda ise tam 3 yıldır "müşteri bağlılık seviyesi en yüksek akaryakıt markası".

Koç

opet

Araştırma Künyesi - Genel
TMS - Türkiye Müşterinin Sesi Araştırması, Ipsos tarafından KalDer işbirliğiyle gerçekleştirilmiştir.
Araştırma, Ocak - Aralık 2017 döneminde, 18 yaş üzeri toplam 16.451 kişi ile başarılı görüşmeler üzerinden, telefonla anket yöntemiyle (CATI) yapılmıştır. Her sektör en az 1500 yanıt üzerinden raporlanmıştır. Araştırma kapsamında, il sınırlaması olmadan, Türkiye'de ikamet eden 250.000'i aşkın tüketiciyle temas edilmiştir. Her bir sektördeki marka pazar paylarına uyum gözetilerek, gerekli durumlarda ağırlıklandırma kullanılarak raporlanmıştır.

KalDer | TMS TÜRKİYE MÜŞTERİNİN SESİ | Ipsos

Kayıhan Keskinok Tarihsel Bir Bakış

SANAT TARİHÇİ VE RESSAM JALE N. ERZEN, SANATÇI KAYIHAN KESKİNOK'UN (1923-2015) ESERLERİNİ VE SANATA YAKLAŞIMINI KALEME ALDI.

JALE N. ERZEN

Sanat tarihi sürekli yeniden değerlendirmelerle sanatçıları sahneye çıkarıp arka perdeye attığı bir 'git-gel'den oluşur. Ölçütler ve bakışlar zamanın paradigmalarına göre değişir. Bu değişim ve kültürel devinim içinde değeri her zaman aynı düzeyde korunmuş çok az sanatçı vardır. Bir sanatçının zamanın küresel gelişmelerine göre, yerel anlayışlar ötesinde değerlendirilmesi genellikle mümkün olmadığı için, güncel beğenilerin ötesine geçen sanatçılar çoğu kez hak ettikleri değeri bulamazlar. Kayıhan Keskinok'un 1950 ve 1970 yılları arasında yaptığı resimleri bu açıdan değerlendirmeyi bir sorumluluk gibi görüyorum.

26 Ocak 2018'de Ankara'da Keskinok Sanat Vakfı'nda açılan "Kayıhan Keskinok / Resim Serüvenim" sergisi 2015 yılında aramızdan ayrılan sanatçının 1950-1980 arasında yaptığı işlerden oluşuyor. Babasının vefatından önce Vakıf'ın bulunduğu apartman dairesini satın alıp büyük bir restorasyondan geçirerek Ankara'nın en nezih sanat ortamlarından biri haline getiren Çağatay Keskinok, Vakıf'ta açılan sergilerin çoğunun küratörlüğünü yapıyor; ancak "küratör" lakabı kullandığını görmedim.

Serginin yer aldığı, Mimar Nejat Ersin'in 1950 sonlarına ait tasarımı Cinnah 19 no.lu apartman aynı zamanda Mimarlar Derneği 1927 ve Atlas Sanat Galerisi'nin de bulunduğu ve Ankaralı sanatsever, mimar ve mimarlık öğrencilerinin, sanatçıların sıkça gittiği, bir tür Ankara'nın entelektüel ve korunmuş mekânı. Çağatay Keskinok iki yıldır birçok sergi düzenledi ama asıl amacı sergiler vasıtasıyla bir ortam yaratarak Kayıhan Keskinok'u tarihe mal etmek.

Kayıhan Keskinok kendisini tanıyanların sevmeden edemediği biriydi. Hayatı ve insanları seven, kadınlara değer veren, öğrencilerine cömert ve sevecen, az bulunur bir insandı. Keskinok'un 1950 ve 1970'ler arasındaki resimleri, henüz çok genç iken Türkiye'nin en tanınmış sanatçılarından geri kalmayan bir olgunlukta ve özgünlükte eserler ortaya koymuş olduğunu gösteriyor. Sergi için hazırlanan yazılarında kendisinin de belirttiği gibi, hayranlık duyduğu, heyecan uyandıran şeylerin resmini yapma hevesiyle resme başlar. Ve en erken dönemlerde hocalarının etkisi içindeki soyut görsel ilgilerin belirginleşmesini sağlar: *"Resimde Refik Epikman ve Malik Aksel, grafik sanatlarda Şinasi Barutçu, modlajda Hakkı İzzet en fazla etkilendiğim öğretmenlerimdi. Sağlam çizgi zevkimi Refik Epikman'dan aldım. Refik Bey nesne-*

nin görünümünden çok mekândaki konumuna, oylumsal durumuna önem veriyor, çizgi yükünü azaltmamızı, ayrıntıları atmamızı ve nesnenin değişmeyen özelliğini, kişiliğini bulmamızı istiyordu bizden. Malik Aksel ise nesnelerin şiirsel yönlerini görmemizi bulmamızı isterdi. "

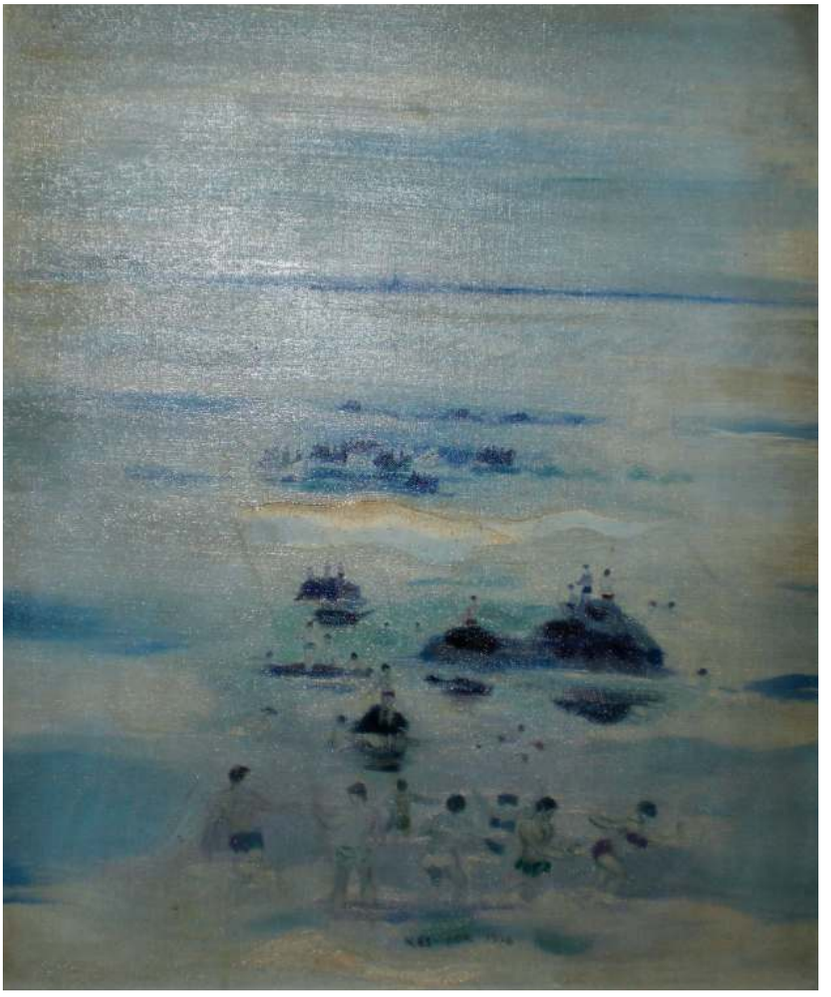
Sergideki 1960 ve 1970'lerden resimler, Keskinok'un gençliğinde etkilendiği ve her zaman tutkulu olduğu yerel ve geleneksel değerleri ve ritüelleri o dönemin 'lekeci' ve 'soyutlayıcı' biçimlemesine uygun olarak sunuyorlar. Sergi öncelikle, bazen yumuşak ve uzaktan seslenen, bazen koyu tonların derinliğine daldıran renklerin konunun önüne geçerek bizi derinliklerine çeken resimlerden oluşuyor. Ancak 1955 ve 1959 yıllarının soyut resimleri o yıllarda Türkiye'de soyut resmin henüz başlamış olması bakımından büyük önem taşıyorlar.

Bilindiği gibi Türkiye'de soyut resim Sabri Berkel'in çalışmaları ile 1950'lerin ortasında belirir. Daha önceleri Kübizm etkisinin belirgin olduğu, Nurullah Berk ve Sabri Berkel gibi sanatçıların yerel temalardan soyutladığı ve keskin kenarlı biçimlerin renk skalaları ile sunulduğu bir soyutlama egemendir. Ali Avni Çelebi ya da Zeki Kocamemi'nin dışavurumcu fırça serbestliği ile soyutlamaya yönelen ve konudan ziyade yapıyı ön plana çıkaran resimleri Türk Resim Sanatında soyutlamayı tetikleyen çabalar olmuştur. Fakat, Türk resmi içinde soyut anlayışlar ancak ileri geri denemelerden ve çekingen hamlelerden sonra yerine oturmuş ve bugüne dek, hiçbir zaman rahat bir ortama kavuşmamıştır. Batı anlamında gerçekçiliğe öykünen resmin 1950 ve 1960'larda Türkiye'de ancak bir yüzyıllık tarihi olması da temsilin ötesine geçmekteki bu zorluğun nedenlerindendir.

Kayıhan Keskinok'un 1970'lere ait temsili resimlerinde bile kompozisyon, renk ve biçemin öne çıktığı bir soyutlama tutkusu gözleniyor. Bunlarda sanatçıyı etkilemiş olan *Gelin Getirme*, *Plaj*, *Kız Kaçırma* gibi geleneksel konulu resimler gözümüze öncelikle renk ve biçim olarak hitap ederler. *Denizde Kıvanç*, Keskinok'un resminde 1970'lerde hâlâ soyutlamanın öncelikli olduğuna işaret ediyor.

Çeşitli konuları ele alarak soyuta yönelen 1950'li yılların resimlerinden *Kadın*, 1955 tarihli *Peyzaj*, ve 1957 yılına ait *Düş Kırıklığı* o dönemde az görülen türde çalışmalardır. Bunlarda Keskinok mekânsal derinlikten ziyade renk ve şekil ilişkilerini, özgün bir estetik duyarlıkla sunmaktadır. 1957 yılında Ankara Dil Tarih Coğrafya Fakültesi'nin sergi salonunda açtığı ilk kişisel sergisi, kuşkusuz

Kayıhan Keskinok
Denizde Kıvanç
1978
tuval üzerine yağlıboya
59.5 x 48 cm

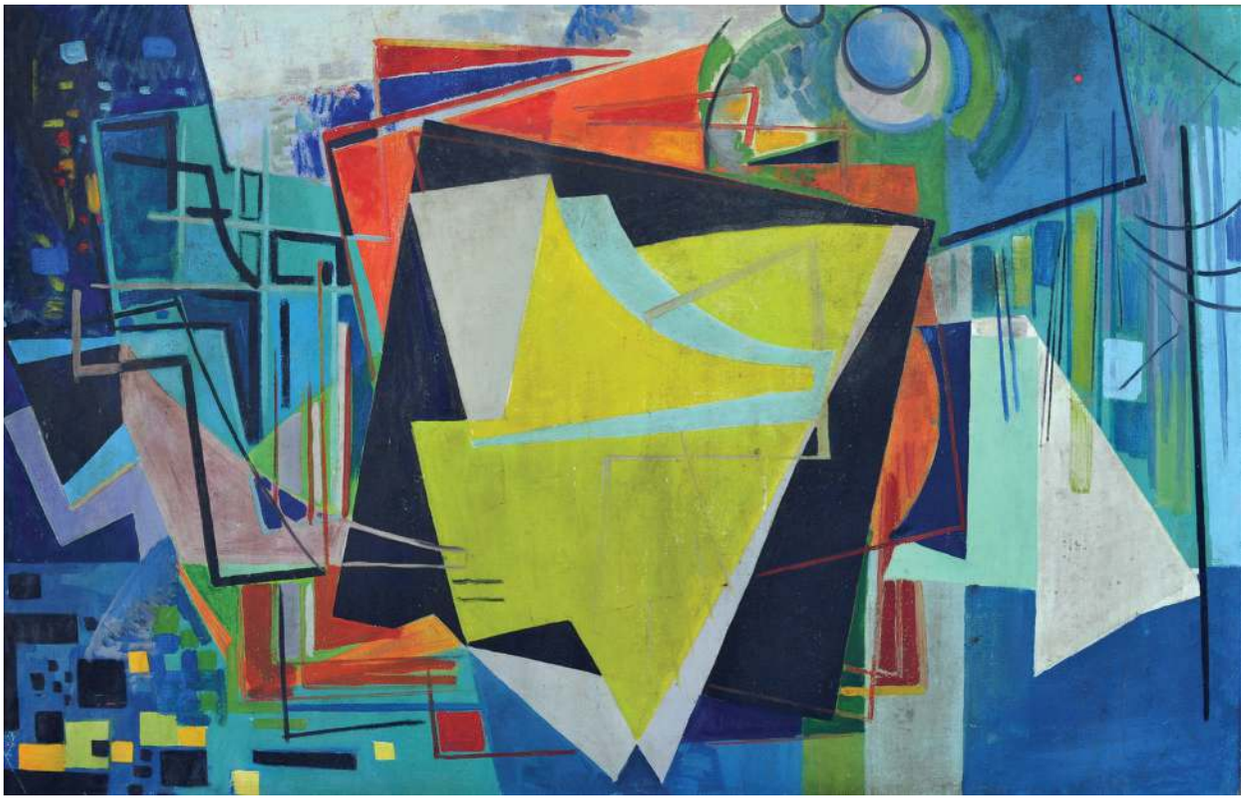


bu tür soyut resimlerden oluşuyordu. Türk edebiyatının en özgün yazarlarından Bilge Karasu'nun bu sergi için bir yazı yazması resimlerin kalitesi ve özgünlüğü hakkında çok şey söylüyor.

Keskinok Sanat Vakfı'ndaki sergide yer alan soyut resimler müzikte belirli bir anahtarın kompozisyonu oluşturması gibi, bir renk skalası üzerinden uyum ve ritim yaratmakta; resmin estetiğini, çizgi ve yön kesişmeleri, bir araya gelen biçimlerin daha üst düzeyde şekiller yaratması ve üst üste gelmelerin derinlik ima etmesi ile içeriği zengin soyut bir dil ortaya koyarlar.

1954 tarihli *Köroğlu* isimli resim, sadeleştirilmiş figürlerin ritmik kompozisyonunu çarpıcı renklerle sunar. Dinamik ve adeta müzikal bir ritim içeren kompozisyon Uccello'nun savaş resimlerini anımsatır. 1950'lerde Keskinok'un sanatının özellikle ritmik bir dinamizm kazandığını görüyoruz. Bu dinamizm ve ritmik kompozisyon, daha sonraları tarihi destan resimlerinde konunun okunması için kullanılacak bir nitelik olacaktır. Yine 1957 tarihli *Ritimler* bu niteliğin öncelliğini vurgularken Braque etkisini de hissettirerek Keskinok'un her zaman konuyu sağlam bir yapısallık ile sunmaya önem verdiğine işaret eder.

1950 ve 1970'ler dönemi Keskinok'un erken ve olgunlaşma dönemidir. Bu açıdan değerlendirilecek olursa sergi, Keskinok'un resminde sonradan bütüne erişecek çizgi, renk ve kompozisyon ustalığına işaret etmektedir. Bu üç temel unsurun önceliği de figürden ziyade Keskinok'un erken yıllarında soyut ilgisinin güçlü olduğunu gösterir. Bu yıllarda soyut/figüratif karşıtlığı ve gerginliği Keskinok'un resmine büyük bir dinamizm vermiştir. Ancak, bir süre sonra, özellikle 1960 yıllarında figürün ve konunun ön plana çıkması Türk resminde ender görülen olgun



Kayıhan Keskinok
Düş Kırıklığı
1950'li yılların ortası
tuval üzerine yağlıboya
84 x 131 cm

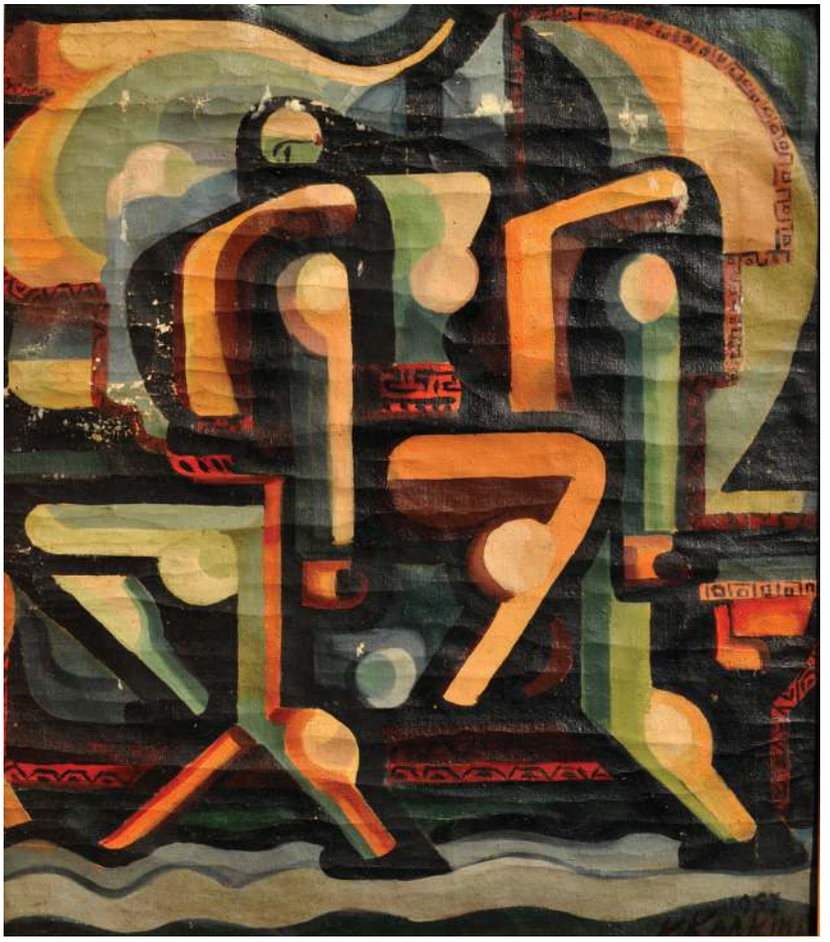
Kayıhan Keskinok
Soyut Peyzaj
1955
mukavva üzerine yağlıboya
66 x 40 cm

soyut bir uygulamanın sona ermesi ile sonuçlanmıştır. Bunda Keskinok'un milli destanlara merakı, doğa sevgisi ve yerel geleneksel değerlerin önemi rol oynamıştır kuşkusuz.

Sergi yazısında en başta sanatçının da belirttiği gibi onu resme yönelten, her şeyden önce, gördüklerinden duyduğu sonsuz heyecan idi. Keskinok bu heyecanı şöyle aktarıyor: *"Resim yapma tutkusu İnönü İlkokulu'nda okuduğum sıralarda başladı. Heves, tutku bir şeye, bir kişiye bir olaya hayranlıkla başlar. Benim hayranlığım ilk kez giydiğim uzun pantolonlu takım elbise içindi... İkinci yıl hayranlığım ilkokul beşinci sınıfta Mersin'de gördüğüm vapurlardı. Bir gün dalgalı bir denizde bacasından duman tüten bir gemi resmi yapabilmek için müthiş bir istek duydum."* Öte yanda Keskinok'un yaşadığı ortamlarda karşısına çıkan ritüeller müzikleri, renkleri ve insanların coşkusu ile hayatı boyunca esenlik kaynağı olmuşlardır.

Soyut resimde karar kılmayışında da bir başka etki de Keskinok'un çizim merakı ve ustalığı olsa gerek. Bu sergide farklı bir grup olarak sergilenen karakalem çizimler sanatçının her zaman resimlerini bir inceleme ve hazırlık döneminden geçirerek geliştirdiğini ve görüşünün keskinliğini gösteriyor. Hayran olduğu konulara, görüntülere kendini vermesi, farklı çizimlerinde, dalıp gittiği portrelerde ve anatomi incelemelerinde karşımıza çıkıyor.

Kayıhan Keskinok resmine tutkuları ve inceleme merakı açısından bakılacak olursa, resminin bu on yıllarda içerik ve biçim arasında oluşan dinamik bir gerginliğin ivmesini kazandığı görülür. Bu gerginliğin aslında ritim ve renk ile çözüm bularak, *Soyut Peyzaj*, *Ağaç Altında Yatan Kadın*, *Kadın* gibi resimlerde olgun



Üstte: Kayıhan Keskinok
Horon
1957
tuval üzerine yağlıboya
56 x 47.5 cm

Altta: Kayıhan Keskinok
Köroğlu
1954
tuval üzerine yağlıboya
55 x 70 cm

bir ifadeye ulaştığını görüyoruz. Yine bu yıllardan *Köroğlu* içerik ve biçim ikileminin en iyi ve ilginç şekilde çözüldüğü resimlerden biri olarak karşımıza çıkar. Soyut resme yaklaşımında, yüzyıl başında her yerde yaygın olan Cézanne etkisi rol oynamışsa da, Keskinok her fırsatta figür tutkusunu dile getirmekten geri kalmamıştır: *"Resmim önce özgür ve asabi fırça tuşlarının egemen olduğu Fovist bir nitelik kazanıyor. Daha sonraları tuşlar asabi havasından daha düşünsel ama kararlı bir niteliğe dönüşüyor. 1955-1960 yıllarında gittikçe soyuta yöneliyorum. Soyutlanmış peyzaja figür de giriyor. Renk hep canlı Fovist. Figürde ve diğer biçimsel öğelerde, kilim havasına dönük, yüzeye yayılan geometrik bir biçim sergiliyorum."* Keskinok resminde geometrinin vurgulanmış olmasını biraz da Trabzon Yeşilyurt Lokantası'na, ve Gümüşhane Öğretmen Okulu toplantı salonuna yaptığı duvar resimlerinde sadeleştirmenin etkisi olduğunu ima ederek, konuya şöyle devam eder: "*Çok sevdiğim FİGÜRDEN AYRILMANIN BENİ MUTSUZ EDECEĞİNİ HİSSEDİYORUM."*

Keskinok'un resmi 1950'lerden sonra yerel konulara yöneldiği halde gençlik yıllarında olgunlaştırdığı biçimsel unsurlar resimlerine renk tutarlığı ve ilk anda soyut olarak okunan bir görüntü kazandırmıştır. Sergi mekânının ilk bölümünde yer alan 1970'lere ait tuvaller ilk bakışta soyut resim etkisi yaparlar ve dikkatli baktıkça konularını, figürlerini açığa vururlar. Bu açıdan da Kayıhan Keskinok'un bu yılları sanat yaşamının önemli dönemleri kadar, Türk resminin gelişiminde de önemli bir dönemi belirler.

Keskinok'un daha sonraki yıllarında tümüyle egemen olan figür tutkusu onun sanatçı kişiliğinde ve dünya ile olan ilişkilerinde beyin ve gönül arasındaki tercihin her zaman gönül yönünde olmasından kaynaklanır. Bu, yalnızca sanatçılığını değil eşsiz nitelikteki insanlığı da etkilemiştir.

Kayıhan Keskinok, **Ağaç Altında Yatan Kadın,** 1955, kağıt üzerine yağlıboya, 59 x 42 cm

2018 Mardin Bienali

SANATÇI HUO RF AYNI ZAMANDA İŞLERİ İLE PARÇASI OLDUĞU, 4 MAYIS – 4 HAZİRAN TARİHLERİ ARASINDA GERÇEKLEŞECEK 4. MARDİN BİENALİ "SÖZDEN ÖTE" ÜZERİNE SORULARI VE ALDIĞI GÖRÜŞLERİ, CEVAPLARI DERLEDİ.

HUO RF

Fotoğraflar: Mardin Bienali Arşivi ve sanatçıların izniyle

Mardin Bienali bu yıl "Sözden Öte" ana başlığı, "Sınırlar ve Eşikler", "Sonsuz Bakış", "Beden Dili" alt başlıkları ile bir araya geliyor. 4. edisyonu gerçekleşen bienal bu yıl aynı zamanda online olarak destek fonu oluşturma amaçlı fongogo üzerinden çağrıda bulundu, yine bu yıl Uluslararası Bienaller Birliği'ne üye olmaya hak kazandı. Eski Mardin'de oteller, kiralık evler Nisan ayı itibari ile dolmuş durumda, doluluğun sebebi bienal açılış haftası. "Sözden Öte" Türkiye'de sanat ortamına kuşkusuz yeni bir soluk getirecek: Bienalin parçası veya izleyicisi olan biz sanatçıları, sanat profesyonellerini, ziyaretçilerini, misafirlerini 'Mardin' bölgeye yaklaştırmak adına büyük bir kapı aralıyor. Paylaşmak için, düşünmek için, hikâyeler anlatmak için, tekrar bir arada olmak için, "Sözden Öte", parçası olan neredeyse 50 uluslararası sanatçı, küratör ve eğitimci ile, kamusal yerleştirmeleri, eğitim programları, çocuk atölyeleri ile üzerine ciddi bir sorumluluk alıyor ve aynı zamanda bölgenin gelişimine katkıda bulunuyor. Bienal Direktörü Döne Otyam'la, bienal küratörleri Derya Yücel, Fırat Arapoğlu, Nazlı Gürlek'le ve bienale katılan sanatçılar Ali Emir Tapan, Youssef Nabil ve Taner Ceylan'la; Bienal'in ortaya çıkışını/tarihini, kavramsal altyapıyı, biraradalığı, sanatçılarla işlerini ve Mardin'i konuştuk.

Döne Otyam, Mardin Bienali Direktörü

Huo Rf: Bu yıl dördüncüsü gerçekleşen Mardin Bienali için 2010'dan bu yana çalışıyorsunuz. Hatta 2010 bienalin ilk yılı olduğuna göre daha da uzun süredir çabalıyor olduğunuz aşikâr. "Abrakadabra," "İkinci Bakış," "Mitolojiler"den sonra ve şimdi "Sözden Öte" başlıklarıyla izleyiciyi karşılayacaksınız. "Sözden Öte"de neler var? Sorumluluklarınızdan bahsedecek olursak neleri öncelikle belirtirdiniz? Bienal'in geri bildirimleri nasıl oluyor? Ve her şeyden öte, kendisi bir sanat eseri olan Mardin'e bu Bienal nasıl eklemlendi?

Döne Otyam: Bir süre görev yaptığım GAP Bölge Kalkınma İdaresi Başkanlığı (GAP İdaresi) 2009 yılında Mardin'de bir Fikret Otyam sergisi yapmam teklifinde bulunduğunda Prof. Ferhat Özgür'le birlikte bienal fikrini ortaya koymuştuk. Hemen ardından 2009 yılında Ferhat Özgür'ün konseptiyle ''Davetinizi Aldım, Teşekkürler!'' adıyla hazırladığımız sergiyle Mardin coğrafya-

sındaki hikâyemiz başlamıştı. Gerçi daha önceden çeşitli vesilelerle tanıdığım bir coğrafya Mardin. Örneğin 2000 yılında farklı sanatçılarla yapmış olduğumuz bir GAP gezisinin sonunda "Sudaki Suret" başlıklı bir sergi açmıştık İstanbul'da. Bölgede kültür ve sanat konusundaki girişimlerim yıllardır devam ediyor. Yıllardır Mardin'i, Mardinlileri, mekânları ve imkânları tanımak için birçok organizasyon vesile olmuştu. Bu süreçte aynı zamanda Mardin'in yerel dinamiklerinin gelişimi ve onlarla bir araya gelmem de benim için önemli bir şans oldu. Örneğin Mardin Sinema Derneği kendi spesifik alanlarında oldukça başarılı oldukları kadar bir yandan da sanat şemsiyesi altında olmalarıyla büyük bir destekti en başından beri.

Aşağı yukarı on yedi yıllık bir süreyi özetliyorum. Birinci bienalde Ayşegül Sönmez'in, ikincide Paolo Colombo'nun aramıza katılması, üçüncüde küratörsüz geniş bir ekiple gerçekleştirilen bienalle aslında bu güne gelmemizin tohumları atılmıştı. Bu süreçte ben de kentin coğrafi, kültürel ve toplumsal niteliklerini daha da fazla yakından tanımaya başlamıştım. Dünden bugüne baktığımda neler değişmedi ki! Yaşadığımız badireler ve değişiklikler sayfalara sığmaz. Çerçeve bile yaptıramadığımız Mardin'de, merkez-dışında çalışmanın getirdiği ekipman zorlukları, kurulum aşamasında yaşadıklarımız bu süreçte zamanla Mardinli arkadaşlarla aştığımız zorluklar arasında en basit örneklerden olur. Merkez-dışında olarak "alternatif kültür tarihinin" bir parçası olarak görülmesi gereken Mardin Bienali büyük zorlukları aşarak artık rüştünü ispat etti. Hem yerel, hem

Albena Baeva
South Mountain Madonna
2016-2017
kolaj, kompozit üzerine baskı, artırılmış gerçeklik
100 x 70 cm.
(Metin: Gergana Baeva)
Sanatçının izniyle

Bkz: Huo Rf, "2018 Mardin Bienali", s.103

de ülke çapında ve dahi uluslararası platformda artık kendimizi anlatmaya gerek duymadan ilerlemek, benimsenmek, görünür olmak ve Uluslararası Bienaller Derneği'ne kabul edilmemiz bu süreci özetliyor aslında.

Mardin Sinema Derneği'yle birlikte halkın desteği ve artık merkezden de gelen desteklerle adım adım inşa edilen bu süreçte, kalifiye çalışanlar da bize katıldı ve ortaya bilindik anlamda daha profesyonel –ama asla o "amatör" ruhu kaybetmeden– bir yapı çıktı. Marangozlar, elektrikçiler, lokantacılar, taksiciler de bizimle birlikte projemizi sahiplendi. Bu transdisipliner yapıyı ilmek ilmek, çoğalarak 3. bienalde en uç seviyesine taşımış olduk.

Birinci bienalden bugüne kadar süreçte en büyük amaçlarımdan biri olan bienal turizminin bu denli yükselişi değişen başka bir unsur. Bu bienalde tüm otellerin sadece bienal konuklarıyla dolması büyük mutluluk benim için. Bundan sonra kurumsallaşmaya adım atmak ve bu yönde ilerlemek de varılacak en büyük değişim ve amaç olacak.

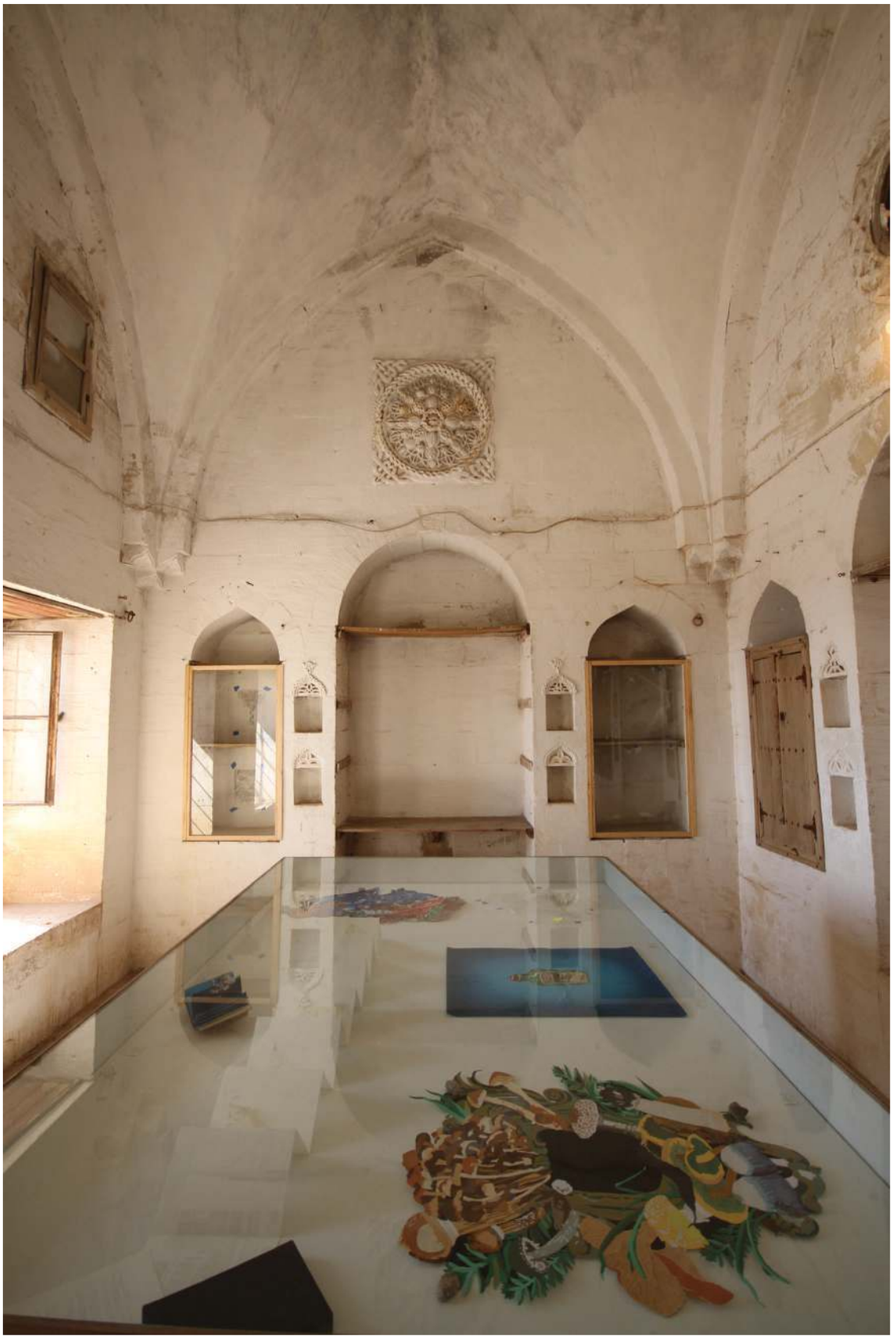
Derya Yücel, Küratör

Huo Rf: "Sözden Öte"nin oluşumunda bu yıl üç küratör ve üç alt başlık var. Ortak bir metin ve ortak bir dil yaratmak için nasıl bir pratik gerekiyor? "Sözden Öte" nasıl oluştu, nereden geliyor, nereye gidiyor ve hangi sanatçıların, ne gibi üretimleriyle vücut buluyor?

Derya Yücel: Küratöryal yöntem ve yaklaşımlarda kesişmeler olduğu gibi farklılıklar da mevcuttur. Biz de üç küratör olarak farklı görsel ideolojilere ve poetik bakışlara sahip olduğumuzu açıkça söyleyebiliriz. Biz, tartışma ve fikir üretimlerimizin başlangıcında birbirimize dünyanın, farklı coğrafyaların ve içinde yaşadığımız toplumsal, politik, siyasi, gündelik iklim içinde "sözün" neresindeyiz sorusunu sorduk. Sanat aracılığıyla var olma biçimlerinde ve sanatçıların üretimleri aracılığıyla ortaya çıkardıkları mesajlarında "sözün" ötesinde bir tahayyülün varlığında hemfikirdik. Bu anlamda, ortaya koyduğumuz bu kavramsal çerçeveyi, dünyaya ve sanata karşı bakışta ya da sanat aracılığıyla anlam ve "söz" üretme pratiklerinde ortaklıklar yakaladığımızın göstergesi olarak okuyabilirsiniz. Bu yalnızca küratöryel tavırda değil, sanatçıların üretimleri arasında da izlenebilecek karşılaşmalar, ilişkiler, çarpışmalar ve bağlar üzerinden de kendini gösteriyor. Ortak bir dünyanın ortak "söz"leri olarak.

Bunun ardından, birbirleriyle etkileşimli bir biçimde inşa edilen ve

Aikaterini Gegisian



Francesca Gabbiani

Miquel Garcia

bireysel küratöryel pratiklerimizi ifade eden alt başlıklar ve bu eksende çalışan sanatçıların seçimi noktasında devam ettik. Fırat Arapoğlu son dönemlerinde ağırlıklı olarak coğrafya, mekân, yürüme ve manzara kavram ve eylemleri odaklı projeler üzerinde çalışıyor ve "Sonsuz Bakış" teması altında eksik olan bakış nasıl tamamlanabilir ve yeni coğrafi, mekânsal ve manzaraya dair perspektifler nasıl ortaya konabilir soruları ekseninde ilerledi. Nazlı Gürlek ise "Beden Dili" başlığı altında, bedenin fiziksel varlığına ve bedensel ifade biçimlerine odaklanan işleri bir araya getiriyor. İnsan bedeninin hem her tür kişisel deneyim ve belleği hem de kuşaklar boyu aktarılan gelenek, sembol ve değerleri taşıyan bir bagaj olduğu fikri, Gürlek'in çıkış noktasını oluşturdu. Ben de mimari, felsefi, politik ve estetik mekânlar söylemi ekseninde; "Sınırlar ve Eşikler" başlığıyla coğrafi, fiziksel, zihinsel, algısal, sezgisel ve metaforik anlamda sınırların, sınırsızlıkların, eşiklerin ve hafızanın alanı konularını ele alan sanatçılarla çalıştım. Dikkat edilirse göz, beden, mekân ekseninde bir bütünlüğün sağlandığını da ileri sürebiliriz.

Huo Rf: Sizin alt başlığınız "Sınırlar ve Eşikler." Son yıllarda izlenen politikalar global anlamda sınırları kapattı ya da açtı fakat sınırlar hâlâ aşılamadı. Sizin bir sınır çizginiz var mı? Ya da sizin için sınırlar/eşikler nasıl şekilleniyor?

Derya Yücel: Mekân kavramı, hemen her alanda bireysel ve toplumsal pratiklerin şekillendirici bir unsuru. Dolayısıyla sınırları, zihnimizden bedenimize, ilişkilerimizden gündelik yaşam dinamiklerimize, kentlerden coğrafyalara dek potansiyel bir mücadele alanı olarak görebiliriz. Sınır koymak, birçok olası anlamı içeren bir edimdir, kimi açıdan doğal, kimi açıdan gerekli kimi açıdan irade göstergesi olarak düşünülebilir. Bu benim için de böyle. Diğer yandan George Simmel'in şu önerisini dikkate alabiliriz: "İnsan yalnızca sınırlar koyan bir varlık değil, aynı zamanda sınırları olmayan bir varlıktır"... İşte burada eşik kavramı ortaya çıkıyor; eşik aynı anda hem bir ayrılma hem de bir temas noktasıdır. İki farklı dünyanın (bu dünyalar zihinsel ve fiziksel mekân kavramı üzerinden düşünülebilir) karşılaştığı, burada ve oradanın, ben ve ötekinin, içerisi ve dışarısının ve boydan boya kesilen tüm pratiklerin sınırlarında bir geçiş noktası olarak "eşik" kavramını önemsiyorum. Bir tür arabulucu bölge, geçiş eylemliliğinin potansiyelleri, karşılaşmanın metaforu olarak eşik, bize çok şey vaat ediyor bana kalırsa. Çünkü "karşılaşma", gerekli mesafenin (burada sınır) aynı anda hem muhafaza edilip hem de katedilmesiyle gerçekleşir. Bu ister coğrafi sınırlarımız, ister kişisel ve bedensel sınırlarımız ister düş gücü ve yaratıcılık sınırlarımız ya da anlamlandırma ve ötekilik deneyimlerimize dair sınırlarımız olsun, "eşik" deneyimi özgürleştirici bir jesti mümkün kılabilir. Bu anlamda, "Sınırlar ve Eşikler" başlığı altında izlenen üretimler, bu jestin potansiyelleri ve mümkünlüğü üzerine kendi eşiklerini araştırıyor.

Fırat Arapoğlu, Küratör

Huo Rf: Bienal'in farklı alt başlıklarını pasajlar olarak mı yoksa kendi içerisinde dağılan anlatımlar olarak mı izliyor olacağız?

Fırat Arapoğlu: "Sözden Öte" üst başlığını taşıyan bienalde, sözün ötesinde vücut bulan sanat eserleri, "Sonsuz Bakış", "Beden Dili" ve "Sınırlar ve Eşikler" alt başlıklarını taşıyor. Bunlar her bir küratörün oluşturduğu temalar. Bu temaların ayrı pasajlar olarak değil, birbirlerini etkileyen, içeren ve içerilen anlatımlar olarak değerlendirmek gerekiyor. Şu şekilde teorize edebilirim: Tarihsel anlatılar ve kültürel, sanatsal sistemlerin temelinde yer alan görme eylemi ve bakış olgusu, insanın görüşünün sınırlı olsa da, sınırlara sahip olmaması çelişkisinden yola çıkıyor. Eksik olan,

bakışla nasıl bütünlenebilir ve farklı bakışlar bize ne gibi yeni perspektifler kazandırır sorusu çıkış noktalarından birisi. Öte yandan, Deleuze'ün, tüm yaşamın bedenler aracılığı ile biçimlenen bir güç ilişkileri olduğunu vurgulaması ve soykütüksel her bir fenomenin de, birer gösterge, birer semptom olarak ele alınması göz'den bedene geçişi örneklendiriyor. Tekil açıdan beden, çoklu bir tekillikse ve Deleuze'sel bir yorumla, organsız bir beden, uzam-zaman dışı bir süre olarak tespit edilirse, amaçladığımız noktalardan birisi sürekli oluşlarda biçimlenen ama kavramsallaştırılmadan kaçınan bir düşünce olanağı yaratmak, aynı zamanda. Bu düşünce olanağının yeri de, uzamdır. Bu uzamdan zihne açılan yollar tutkulu bir üretim olan sanata uzanır. Bence, böylece, göz, beden ve mekân ve tüm bunlarla bireyin uzamsal boyutu üzerine bir kavram bilmecesi diyebilirim oluşturmaya çalıştığımız edimin.

Huo Rf: "Sonsuz Bakış," Mardin'in kendine has renginden, güneşle beraber nerelere uzanıyor? Nasıl bir çerçeve açıyorsunuz?

Fırat Arapoğlu: Uzunca bir süredir sanat, beşeri coğrafya, mekân, kent, doğa ve yürüme konuları üzerine akademik ve küratöryel olarak çalışıyorum. Bu konular üzerine eğildikçe görüyorsunuz ki; aslında sanat ve coğrafya epey süredir birbirleriyle iç içe geçmiş durumda. Ya da şöyle diyebilirim: İnsanlık, binlerce yıl öncesinden itibaren harita ve harita benzeri gösterimleri üretmek amacını işaret eden kartografyayı, bir tür sanat içeriği ve üretimi olarak kullanmaya başlıyor. Öte yandan, sanat tarihinde manzara resmi tabirinin 16. yüzyılda kullanılmasıyla birlikte ve o günden itibaren, aslında sanat, kartografya ve mimarlık bir yandan bilgiyi ve icat edileni gösterirken, öte yandan emperyalizmi ve kapitalizmi işaret etmekteydi. Böylece, manzaralar ve haritalar bilgiyi ve gücü göstermek adına yeni kapitalist sınıfın işaretleri olarak da görülmekte.

Sanat ve coğrafya ilişkisi, en temel haliyle dünyamızdaki dönüşümleri gösterirse ve ister önemli görün ister görmeyin ulusal sınırların bir bağlamda sürekli değişim halinde olduğu 21. yüzyıl coğrafyasıyla sanat arasında bugüne dair nasıl bir ilişki kurabiliriz? İnsanlar ve mekânlar arasındaki ilişkinin kolaylıkla tanımlanamadığı ve birbirlerine daha da az bağımlı halde oldukları varsayılan bir dünyaya nasıl reaksiyon verilebilir? Bu iki temel soru, benim "Sözden Öte" üst başlığı altında, "Sonsuz Bakış" başlığıyla önerdiğim çerçeveyi oluşturuyor.

"Sonsuz Bakış" başlığı altında, mekânsal bilginin estetik ve pratikleri bağlamında sanat ve coğrafya arasındaki ilişkilerin vurgulanabileceğini düşündüm. Bu başlık içerisinde davet ettiğim sanatçılarla amaçladığımız "coğrafi" olanın ne olduğunu keşfetmek ve kültürel aktiviteler arasındaki sınırları sorgulamaktı. Çağdaş coğrafya ve sanatın kavşak noktalarını göstermeyi denemek ve çağdaş sanatta mekân, uzam ve çevrenin nasıl görünmekte olduğuna dair ipuçları sunmak da diyebilirim.

Nazlı Gürlek, Küratör

Huo Rf: "Sözden Öte"nin yanında "Beden Dili" diyorsunuz. Sözcükler, sanırım, günümüzün en tehlikeli silahlarına dönüştüler. Sosyal medya aracılığıyla bunun çarpıcı örneklerini izleyebiliyoruz. Kırıcı, üzücü, yakıcı, sevindirici her duygusal olayda, "karşı taraf" sözcüğü silah olarak kullanılıyor. "Beden Dili" tanımlama veya anlatım için daha ikna edici olabilir mi? Bu "Beden Dili"ni nasıl görmeliyiz ve Bienal bağlamında nasıl göreceğiz?

Nazlı Gürlek: "Beden Dili" ile bedenin fiziksel varlığına odaklanmayı ve çeşitli bedensel ifade biçimleriyle iletişime geçmeyi öneriyorum. Bu amaçla performans sanatının çeşitli örneklerini ve canlı performanslardan

Lewis Hine
Icarus Empire State Building
1930
Fotoğraf
18.7 x 23.7 cm

Sağda: Youssef Nabil
You Never Left
2010
Sesli ve renkli DVD; 8 dk.
AP sanatçı baskısı

arta kalan kayıtları bir araya getiriyorum. Ayrıca, bedeni konu alan tuval ve video işler de var. Bedenin, hem kişisel yaşama dair her türlü deneyim ve belleğin izini hem de kuşaklar boyu aktarılan gelenekleri, sembolleri, değerleri ve pratikleri taşıyan bir arşiv, bir bagaj olduğu fikrinden hareketle; bedeni bir bilgi üretim ve iletişim alanı olarak ele almayı ve beden diline izin vermeyi amaçlıyorum. Projenin bu kısmı, dil sustuğunda bir iletişim aracı olarak elde kalan beden diline odaklanıyor. Ya da bir yerden hızla kaçmamız gerektiğinde yanımıza hiçbir şey alamasak bile ölüme kadar bizimle gelen, içinde yaşadığımız mekân olan, yaşam döngüsünün ana arteri bedenin diline. Bedenin kendine özgü dili, öznel gerçekliğin doğallıkla yüzeye çıktığı, en içten, gerçek ve direkt ifade biçimi.

Huo Rf: Bienalin eğitim programları, sanatçı konuşmaları ve bienalin ayaklarını planlarken neleri göz ettiniz, nasıl bir program şekillendirdiniz?

Nazlı Gürlek: Bienal süresince Mardinli çocuklar ve kadınlar için yaratıcı dans, doğaçlama, hareket ve bedensel ifade atölyeleri düzenliyoruz. Bu atölyeleri İstanbul'da ve yurtdışında yaşayan ve bienalde sanatçı olarak yer alan üç dansçı ve koreograf verecek. Bu sanatçıların bienale katılımını bu çalışmalar üzerinden şekillendirdik. Her bireyin farklı bedenlere sahip olması nedeniyle, bedeniyle olan ilişkisinin kendisine özgü olması beklenir. Ancak farklılıkların ötesinde hepimizi birleştiren bazı temel anatomik, biyolojik, duygusal ve kültürel ortaklıklara da sahibiz. Atölyelerde tüm bunları keşfedeceğiz. Bedenin ve hareketin dilini araştıracağız. Sözle anlatılamayanın peşinden koşarken

hayal gücünün ve içgüdülerin rehberliğinde mekân, zaman, kuvvet, beden, hareket, form gibi dansa ait kavramları deneyimleyeceğiz. Amacımız katılımcılarda beden farkındalığına yönelik tohumlar ekmek. Bu farkındalıklar kimi katılımcılar için gündelik yaşantıları içinde zorluklarla başa çıkmada yardımcı destek kuvvetler olarak devreye girerken, kimileri için ise belki de hayat boyu sürecek bir tutkuya dönüşebilen dansın veya beden terapisi alanındaki çalışmaların ilk adımları olacak. Bunların dışında, görsel ifade atölyeleri, sohbet buluşmaları, film gösterimleri ve birkaç farklı şehirdeki sanat mekânlarıyla işbirliği içinde projelerimiz var.

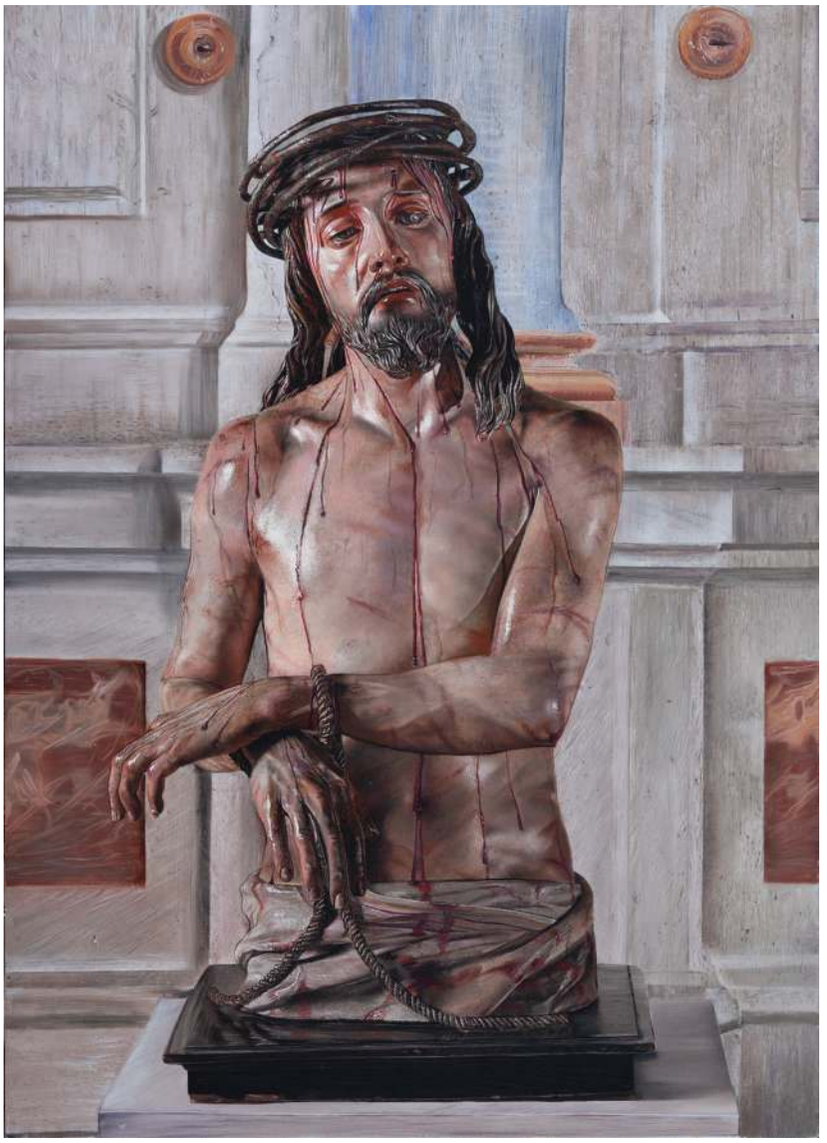
Ali Emir Tapan, Sanatçı

Huo Rf: Bienal'e katılacağın heykelden, kamusal alan yerleştirmenden bahsedebilir misin? Ve "Sözden Öte" sende neyi temsil ediyor?

Ali Emir Tapan: Bir insan, bir atölyeye giriyor. Bu atölyede başka insanlar bu insanın bedeninden, bazen belli kaplamalar kullanarak bazen de çıplak teninden, detaylı bir veya birkaç kalıp alıyorlar. Bu kalıplara, kalıplar parçalanıncaya dek, kalıbı alan insanlar tarafından alçı dökülüyor. Kalıplardan çıkan alçı parçalar –bu noktada beden olmakla olmamak arasında– bir araya getirilerek, kalıbı alan ve döken insanlardan iki tanesi tarafından, insan olan ve olmayan yeni tür bedenler ortaya çıkarılıyor. Bu bedenler, atölyeden paketlenerek, Mardin'e gidip, burada kalıbı alan, döken ve bedenleri birleştiren insanlardan bir tanesi ve süreci uzaktan takip etmiş başka bir insan tarafından kararlaştırarak, kamusal alanda bazı noktalara yerleştiriliyor. Bu noktada ortaya çıkmış –aynı zamanda insandan olan ve insan olmayan– bedenler, zaman, doğa, toplum, kültür gibi etkenlere teslim ediliyor. 1 aylık bienal süreci içerisinde, heykeller, insan olan ve olmayan birçok şeyle buluşarak, bir teslimiyet süreci sonucunda tamamlanmış oluyorlar.

Huo Rf: Daha öncesinde Mardin'i görme şansın oldu mu, veya bölgeye seyahatin? İşin ve yaşamın arasında bölgeye dair de bir bağ kuruyor musun? Veya her şeyden öte, işin Mardin'de bienalle beraber başka bir anlam kazanıyor mu?

Ali Emir Tapan: Mardin'de bu güne kadar, ilk seferi 2003 yılında olmak üzere, 4 sefer bulundum. Bölgenin 3500 yıllık bir bilinen insan tarihine sahip olması, bol miktarda medeniyet tarafından üzerinde yaşanmış olması bir yandan bir kültürel çeşitlilik oluştururken, bir yandan da bir işgaller tarihinin göstergesi. Geçmişe dair, hem hafıza, hem kültür, hem de yaşam alanları açısından bu kadar



Taner Ceylan
The Man of Sorrows
2016
Tuval üzerine yağlıboya
140 x 100 cm

artığın bulunduğu bir bölge. Şu ana ait olan, hem insan bedeninden hem de kendileri beden olan bu heykellerin, bölgenin şu anıyla ilişki kurması, bana bir yandan tarihin bir nevi taklit eylemi, bir yandan da tarihi beklemeden oluşan yakın tarih artıkları oluşturmak açısından mantıklı geldi.

Taner Ceylan, Sanatçı

Huo Rf: Bir süre öncesinde Diyarbakır'da konuşmanız oldu, Mardin'de de bulundunuz, bienal mekânlarını görmek için sanıyorum. 8. İstanbul Bienali "Şiirsel Adalet", 9. İstanbul Bienali'nde Halil Altındere'nin küratörlüğünü yaptığı "Serbest Vuruş" sergisi ve 14. İstanbul Bienali "Tuzlu Su"ya katıldınız. Bölgeyi görmeniz, parçası olduğunuz bienaller, fuarlar ve sergiler, tüm birikimlerinizle düşündüğünüzde nasıl bir Mardin, ve Mardin Bienali görüyorsunuz veya tahayyül ediyorsunuz? Ve "Sözden Öte" işinizle nasıl bağlanıyor?

Taner Ceylan: Buna en iyi cevap aslında süreci anlatmak olur. Mardin Bienali'nde sergileme teklifi geldiği zaman kafam tam da Türkiye ve İstanbul'la ilgili dönüp duruyordu. İstanbul'da bir kişisel sergi hazırlığı içindeyim. Hiç düşünmeden kabul ettim. Londra'daki kişisel sergimde yer alan *Man of Sorrows* resmim ile ilgili geçen yıl İspanya'da bir kilisede sergilenmesi için teklif gelmişti. Aklıma hemen yine bu resmim geldi. Direkt bu resmimi Mardin'de bir kilisede sergileyebilirseniz katılırım dedim. Fakat asıl hikâye bundan sonra başladı. Küratörler resmi Mardin'de bir kiliseye gösterdiklerinde, papaz bu resimdeki İsa'nın kendi mezheplerine ait olmadığını söyledi, uygun kilisenin 'Meryem Ana' kilisesi olduğunu söyledi ve adresi gösterdi. Resmi Meryem Ana kilisesindeki görevlilere gösterince iş daha da enteresan bir hale geldi; resmettiğim İsa heykelinin aynı gelenekte orijinal bir benzerini kilisenin arşivden çıkarıp getirdiler. Benim resmettiğim İsa heykeli 16. yüzyıla ait bir heykel. Muhtemelen ellerindeki de öyle. Şimdi resmim heykeliyle birlikte sergilenecek. Aslında resmi orası için yapmışım... Evet, Mardin'e kiliseyi görmek için gittim, kilise yetkilileriyle görüştüm, detayları konuştuk. Bugüne kadar gördüğüm tanıdığım hiçbir ortama, mekâna benzemiyor Mardin. Oraları hissetmek için bir kez ziyaret etmek imkânsız gibi görünüyor. Bildiğim kadarıyla bu yıl Mardin Bienali'ne ta-

nıdığım çok isim katılıyor, çok heyecan verici sanatçılar yer alıyorlar. Sadece Türkiye'ye değil dünya sanat ortamına da bu yıl çok büyük bir ivme getirecek. Şu anda süreç heyecanlı ilerliyor.

Youssef Nabil, Sanatçı

Huo Rf: Bienalde sanırım bir video işiniz ve fotoğraflarınız olacak, daha önce sergilediğiniz bir işiniz miydi, bahsedebilir misiniz? Ve sizin için "Sözden Öte" olan nedir?

Youssef Nabil: *You Never Left* benim kariyerimde büyük bir sıçramayı temsil ediyor, çünkü fotoğraf ile çalıştıktan sonra bugüne kadar yaptığım ilk video iş ve genellikle ilhamını sinemadan ve eski filmlerden alıyor. Fanny Ardant ve Tahar Rahim ile bir film yapmak istedim ve bu filmde aslında çok kişisel bir konuyu da konuşmalıydım: Evi terk etmek. Evi terk etmeye karar verdiğinde biliyorsun ki artık oraya geri dönmeyeceksin. Mısır'ı 2003'te Paris'te yaşamak için terk ettiğimde sonrasında da New York'a yerleştiğimde nasıl hissettiğimi göstermek istedim. İçimde bir yerde kesin bir ölüm olmuştu. Bir şey bitmişti ve ben de yeni bir yerde yeni bir hayat arıyordum. Sonrasında Mısır'a çok kez gittim ve her gittiğimde hiçbir zaman oradan ayrılmamış, sanki dün oradaymış gibi hissediyorum. Ailemle buluşuyoruz, Kahire sokaklarında yürüyorum, ama her seferinde neredeyse bir hayalet, oraya ait olmayan birinin gözlerinden geçmişteki kendi hayatına bakıyor gibi hissediyorum. Ama her şey hâlâ tanıdık. Sonra tekrar oradan ayrılıyorum ve yine Mısır benim zihnimde bir zamanlar ait olduğum uzak bir yer olarak kalıyor. Tekrar doğduğun ülkeye dönüp yaşayamayacağını bilmek ya da deneyimlemek zor.

Huo Rf: Mısırlı bir sanatçı olarak New York'ta yaşıyorsun, üretiyorsun. Ortadoğu ise her gün yeni bir gündemle uyanıyor. Huzursuzluk devam ediyor. Bütün bu politikaları ve her yerde yabancı olma durumu hakkında ne düşünüyorsunuz, çıkarımlarınız ve deneyimleriniz nelerdir?

Youssef Nabil: Avrupa ve Amerika'da yaşamadan önce 30 yıl Mısır'da yaşadım. Şimdi de gördüğümüz gibi ve hatırladığım kadarıyla Ortadoğu bölgesi hep politik olarak yoğundu. Ama bu durumda orada yaşayanların da büyük bir rolü olduğunu düşünüyorum. Trump başkan olduğundan beri Amerika'da birçok yürüyüş, eylem yapılıyor; çünkü orada yaşayan insanların isteklerini dinleyerek kanunu değiştirirsin, problemi çözersin ve haklarını savunabilirsin. İşimde Batı'ya başka açıdan bir hikâyeyi, Arap olmanın hikâyesini anlatıyorum. Örneğin, 2011'deki Mısır Devrimi'nden önce yeni projemi yazmaya başladım ve Salma Hayek ve Tahar Rahim'in yer aldığı *I Saved My Belly Dancer* videosu, 2015'te ortaya çıktı. O filmi "Dansöz"leri ve onların özgürlüğünü savunmak için yaptım, eğer kendi seçiyorsa, bir kadının dans etme hakkını savunmak için. Bu eski sanat formu bizim bölgede her zaman İslamcılar tarafından saldırılan bir şey oldu, kadınların dans etmesini ahlaksızca gördükleri için. Devrimden sonra Müslüman Kardeşler yönetime geldiğinde bazı dansözler giydikleri yüzünden hapse atıldı ve 11 gece kulübü kapatıldı. Benim sevdiğim Mısır'ın bir parçası olan dansözlük kültürünü kendi hafızamda kurtarmak istedim.

SÖZDEN ÖTE - 4. Uluslararası Mardin Bienali Sanatçıları

Albena Baeva / Ali Emir Tapan / Ana Mendieta / Aslı Bostancı / Aydın Teker / Bilge Alkor / CANAN / Cengiz Tekin / Ceren Oran&Burcu Yılmaz / Chaw Ei Thein / Chris Burden / Çağrı Saray / Didem Erbaş / Eda Aslan / Emre Zeytinoğlu / Fırat Bingöl / Gizem Aksu / Guy Ben-Ner / Hasan Pehlevan / Huo Rf / İhsan Oturmak / İnsel İnal / İpek Duben / Janis Rafa / John Gerrard / Julian Stallabrass / Ken Friedman / Lewis Hine / Leyla Postalcıoğlu / Iliko Zautashvili / Magali Duzant / Mahmut Celayir / Maria Papadimitrou / MERKEZKAÇ / Metin Çelik / Mustafa Avcı / Mürsel Argunağa / Nasan Tur / Özlem Altın / Parastou Forouhar / PELESİYER / Ramize Erer / Romina Meriç / Sara Kostic / Senem Gökçe Oğultekin / Serkan Taycan / Seyhun Topuz / Simon Faithfull / Taner Ceylan / Youssef Nabil

Kelle ya da Bir Mucize Olarak Mamulat

YAZAR VE SANAT YÖNETMENİ MEHMET ERGÜVEN, SANATÇI NOYAN TURUNÇ'UN ESERLERİNİ BEDEN, İRONİ, FİGÜR VB KAVRAMLAR ÜZERİNDEN YORUMLADI.

MEHMET ERGÜVEN

Fotoğraflar: Sanatçının izniyle

Görmek, kendilerini gösteren varlıkların evrenine girmektir, oysa bu varlıklar birbirlerinin arkasına ya da benim arkama saklanmasalardı kendilerini gösteremezlerdi.

Maurice Merleau-Ponty

Küçük ölçekli bir sanayi sitesindeki imalathane. Çay ocağında mola vermiş olanlardan kapı önünde karşılaştığımız işçilere kadar hemen herkes. Noyan Turunç ile senlibenli. Belli ki, uzunca bir süredir beraber çalışıyorlar; daha doğrusu zahmetli uygulama işini bunlar üstleniyor hep. Noyan, çizerek göstermeye çalıştığı şeyin imal edilmesine kimi zaman bizzat katılsa bile, geriye kalan yorucu kısım, tamirhane ile imalathane arasında mekik dokuyan bu vasıflı işçilerin elinde.

Böyle bir ortamda, her ne kadar gerçeği yansıtmıyor olsa da, demir kapıdan içeri girer girmez yılların tozundan önce kompresörden kaynak makinesine kadar yığınla aletin gölgesi karşılıyor sizi; tıpkı muhayyel tulumuyla size eşlik eden Noyan gibi. İnanması güç ama gerçek: Burası her nasılsa az ötedeki çay ocağı ile sınırdaş bir *horror vacui*'den (ürkünç boşluk) farksız. Öte yandan üzeri naylonla örtülü üç boyutlu figürlerin yol açtığı belirsizliğe gelince, bu da suretine talip olduğu şeyde izleyiciye kurulmuş tuzağın ilk perdesi sanki.

Tuhaf, ama her nedense dokunmayı kışkırtmayan, hatta daha da önemlisi ellemeyi peşinen iptal etmeye koşullanmış, mamul şeyler arasındayız burada. Öyle ki, figürlerin bir arada olması ya da sergileme sırasında sahnelenmeye aday bu beraberliğin mutlaka gerçekleştirileceğine dair önsezi, üzerinde durduğumuz zemin ile podyum arasında kararsızlığa sürüklüyor bizi.

Noyan tozlu örtüyü aralayıp işlenen hammaddenin ne olduğunu söyleyince büsbütün karışıyor kafamız. Bükülmüş ortaparmağın dış yüzüyle tıkırdattığı figürden çıkan ses, imal edildiği şeyin izinde öylece takılıp kalıyor yapaylığına. Noyan fazla beklemeden hemen açıklıyor: *Polymer*. Bu aşamada tulumlu adamların işyeri ile kimya laboratuvarının iç içe geçtiği imalathanede bir kez daha bu malzemeye takılıp kalıyoruz - *poly* (çok). *meros* (kısım) sözcüklerinden oluşan Yunanca bir kelime; anlamı ise çok sayıdaki benzer molekülün toplamı.

Tam da bu noktada Giovanni Sartori'ye bir kez daha hak veriyorum: "Somut olarak gördüklerimiz

ya da algıladıklarımız, 'fikir' üretmez ama onu çerçeveleyen ve anlamlandıran fikirlerin yahut kavramların içine entegre olurlar." Naylon örtü ile paketlenmiş figürleri görünce aynı şeyi yaşadığım ortaya çıkıyor. Başı ile sorunu olan *polymer* adamların DNA'sı, içerdiği kimyasal bileşikle aynı, tıpkı üzerini örten naylon, yani "yüksek molekül ağırlıklı poliamitlerden oluşan dayanıklı plastik malzeme" gibi.

Örtüler açıldıkça şaşkınlıkla izlemeye başladığımız adamların koyun başlı olduğunu görüyoruz evvela. Noyan'ın daha önce ele aldığı *çükkafa*'ları anımsayınca bu defa iyice emin oluyoruz artık: Kafa, bu yapıtlarda *beden*'in uzantısında yer alan bir organ değil, *gövde*'ye takılmış bir eklenti. Daha doğrusu, insan vücudunda protez çeşitlemesi. Dolayısıyla uygarlık tarihi boyunca çok sayıda örneğine tanık olduğumuz hayal ürünü yarı-hayvan değil bunlar; insanda direnip kalmak, bu figürlerin değişmeyen yazgısı çünkü. Bu nedenle hayvan başı insanı tamamlayan bir sembolden çok, ironiye aracı olan dehşet-engiz bir aksesuar.

O halde gövdeye eklenti olarak takılan kurutulmuş hayvan kafatasının düzanlamıyla yorumuna çelme takmak için fırsat kollayıp, bunun daha ziyade Terry Eagleton'ın tarif ettiği ironiye uygun düştüğünü rahatça söyleyebiliriz: "İroni, aynı nesnenin farklı görüşlerde boy gösterdiği bir perspektifler çatışmasıdır."

Bu figürlerde eklenti olarak hayvan başı, özünde bir eksiltme işlemidir; koyunun kafatası, ait olacağı bütünü kendisinden yoksun kılmaya aday bir boşaltma sembolü, kimi zaman arkaya iliştirilen beyin ise bunun ikiye katlanmasıdır. Buna göre kafatasının çıplak görüntüsü düpedüz bir tuzaktır esasen; zira temsil ettiği şeyi ne denli apaçık gösterirse anlamı da o ölçüde yoksullaştırma yoluyla kendi hazırladığı boşluğa düşmektir.

Hiç şüphe yok ki, güncel olan ne varsa çarpıcı şekliyle yer alıyor burada; ancak bunu düzanlamıyla dile getirmeye başladığımız andan itibaren her şey gevezeliğe dönüşme tehlikesiyle yüz yüze geliyor hemen. Saklanan bir şey yok, ama mevcudiyetini görünmeye aday olanın önünde durarak gerçekleştiriyor bunu. Noyan, şaşılası bir sezgi gücüyle, hedef tahtasını ıskalayarak onikiden vuruyor böylece.

Aslında Antik Yunan'dan günümüze kadar devam eden örnekleri kısaca anımsadığımız zaman, insan ile hayvan vücudunun bir araya geldiği çalışmalarda, hep insan başının hayvan vücuduna eklendiğini görürüz. Hayvan, insanda eksik kalan bir güç özleminin gerçekleşmesini simgeler burada; ve bu noktada Kentaur'dan Pan'a kadar insan başlı mitolojik hayvan, doğrudan ya da dolaylı, *phallus*'a saygı duruşuyla eşanlamlıdır hiç kuşkusuz. Noyan bütünüyle tersine çevirir bunu; Kentaur'da penis hasedine gönderme yapan erkeğin cinsel organı, burada insan vücudunda kafanın yerine geçen konumuyla, *phallus*'un parodisine dönüşmüştür artık. Bu gerçeği dikkatle alınca, koyun başlı insanın aslında *çükkafa*'ların devamı olup onunla aynı paydayı bölüştüğünü fark etmekte zorlanmayız.

Besbelli: Burada sürprizlere açık bir oyun oynanıyor ve izleyici kendiliğinden dahil oluyor buna. Dış dünyadaki karşılığını bire bir temsil etmeye hazır uzlaşılmış göstergeye –Noyan daha da ileri gidip fotoğraf ya da gerçek kafatası ile bunu iyice pekiştiriyor–, tam da sabit bir anlamın ilgi alanına girdiği noktada aradan çekilip, oynak bir zemine kayıyor. Bu

Noyan Turunç
Selam Sana San Francisco
2010
polimer, kumaş, metal vs
185 cm ayaktayken

Noyan Turunç
Selam Sana San Francisco (detay)
2010

durumda koyunun kafatası kendisi olmaktan çıktığı için bir başka şeyin yerine rahatlıkla geçebiliyor. Ancak izleyiciyi ilgilendiren bir bedeli var bunun: Kafatası, *phallus* vb. eklenti, kendine ait tüm olası yorumları sınırsız ve sonsuza kadar doğrulama yoluyla yutup, baştan gereksiz kılmaya yol açtığı için sonuçta her türlü anlam arayışı da kendiliğinden gevezeliğe bırakıyor yerini.

Bu bağlamda uçakta çöp torbasına alelacele çiziktirilmiş bir taslak, başın keyfi konumuyla ilgili en çarpıcı kanıtlardan biri; ilki, hörgücünden deve olduğunu anlatığımız yaratığın sol ön ayağı altındaki baş; diğeri ise bunu bir çeşitlemesi olarak, yine aynı organın bu kez kalkmış vaziyette duran cinsel organın kafa kısmında tekrarı. Bu şipşak kayıt, Noyan'da başın sadece ayaklar altına alınması değil, *phallus* ile gerçek kafa arasında öylece salınmaya da açık olduğunu gösteriyor bize.

Ayrıntılı çözümlemelere konu olabilecek bu iki taslağa (desen?) baktıkça, kısmen ve tartışmaya açık olsa da Noyan'ın kışkırtıcı iç dünyasına ilişkin birtakım ipuçlarıyla karşılaşıyoruz. Deveyi çağırıştıran ilk örneği ele alalım: Çift başlı bir mahlukât, üzerine düşülmüş not ile ("elini beline dayamış") kafkaesk bir yaratığa dönüşüyor usulca. İnsan ve hayvan herhangi bir uzvun eklenmesi yoluyla değil, ortaklaşa iç içe geçerek bütünleşiyor burada. Ancak devede boşalma öncesi ya da sonrası arasında karar veremediğimiz bir şekilde sarkmış vaziyette duran cinsel organ, diğerinde duhule hazır halde. Burada şifreli bir mesaj çağırıştıran şey, başın *ejaculatio*'ya bağlı konumu; boşaldıktan sonra ya da setleşmenin eşiğinde ayaklar altında, duhule hazır konumdayken baş tacı olan "çükkafa".

Öte yandan Noyan'ın ısrarla vurgulamaya çalıştığı bir başka şey de, penis başının beyinden yoksun olmasında çıkıyor karşımıza. Beyni çıkarılmış insan iki defa iktidarını yitirmiştir burada; ama önce cinsel iktidarın kaybı söz konusudur hiç şüphesiz. Buna göre başın yerini penis aldığında beyin de zaten dışarıdadır artık.

Yine de bu bağlamda Turunç'un yaptıkları ile hesaplaşırken dikkate alınması gereken bir başka nokta daha var: Gerçekte tasarlama ile düzenleme arasında bir tarafsızlık alanı (yoruma elverişli boşluk) oluşturmasının neredeyse imkânsızlığı, her sanatın yapıtı

için bir ütopya olarak kalır; çünkü her düzenleme, yani salt sentaksa ilişkin kaydının vücut bulduğu kompozisyon, geçici de olsa tasarlamayı az veya çok uzlaşılmış gösterenlere, bir başka deyişle *anlam*'a teslim etmek için fırsat kollamaktadır. Oysa tasarlanmış olanda, bu anlamın ötesinde, sanatçının her nasılsa öngöremediği bir kalıntı bulunur hep; ve Noyan'ın tam da bu noktada ezber bozduğuna tanık oluruz. bu kalıntı, en çarpıcı örneğini fotoğraflanmış peniste gördüğümüz gibi, fotoğraf yahut gerçek nesnenin kendisi (koyun kafatası) ile *anlam*'a teslim edeceği şeyi, bu defa taklit fazlası ile *anlam*'dan çalar. Apaçık: Taklit fazlalığı, sonunda kendisini taklit etmeye gerek kalmayan bir şeyin *anlam*'a kurduğu tuzaktır. Bu nedenle Noyan'ın yaptıklarında dış dünyadaki karşılığını duraksamadan algılayabileceğimiz herhangi bir şey, daima kendisinden daha fazla bir şeydir; tıpkı penis beyin yahut koyun kafatası gibi.

Bütün bunların ötesinde Noyan için sahnenin ayrıcalığı bir yeri olması hemen göze çarpar. Sahne, inceden inceye kurgulanmış sahneleme işleminden geriye kalan seyyar boşluktur burada; sınırlarını (koordinat) izleyicinin belirlediği, görünmeyen muhayyel kutu-mekân. Bu durumda izleyicinin bilinç ve yaşantı niteliğine göre içine girdiği alan, aslında podyumdur; ancak katıldığı ölçüde izlemeye yer açıp, mesafeyi koruyacağı bir öteki podyum.

Noyan'ın zamanla yarışırcasına alelacele çarpıştırdığı mekân taslaklarının kayıt hızı, belli ki bunları önceleyen zaman ile ters orantılıdır; çünkü hız uzun ve sancılı bir tasarlama sürecinin uçuculuğunu önlemeye yönelik panzehir gibidir bu kayıtlarda.

Goya'dan esinlenerek tasarlanmış *Selam Sana Francisco* başlığını taşıyan duruşma sahnesini (salon?) ele alalım. 2009 yılında on bir gün arayla yapılmış iki taslak, Noyan'ın sahne/leme/ye duyduğu ilginin en somut ipucu. Bunlardan ilki, Goya'nın engizisyon resimlerinden hareketle kutu-mekân'da eskizi yapılmış sahne tasarımı. Mekâna yutarcasına hâkim olması tasarlanan engizisyon sahnesinin sadece dipyüzeyde (sema perdesi) değil, taban ve tavanda da yer almasına ilişkin soru, Noyan'ın istediği etkiyi elde etme konusunda ne denli inatçı olduğunu göstermektedir bize.

Gelgelelim bu karalama her ne kadar ilk başta sahne tasarımı için bir ön eskiz olarak görünse de, sonuçta aynalı kâse olarak büfe üzerindeki yerini almaktan geri kalmamıştır; ve hiç şüphesiz, asıl bu yüzden Noyan'ın sahne ile kurduğu diyalog bizim için önem taşır; kâse, şekerlemenin koyulduğu bir kap olsa bile, özünde sahne olarak tasarlanmıştır çünkü.

Noyan'ın bu eskizden kısa bir süre sonra yine uçakta çöp torbasına aldığı ayrıntılı not, duruşmayı sahnelemeye aday bir rejisör ile dekoratörün ortak çalışmasını anımsatır. Öte yandan duruşma o denli absürd bir atmosferde geçmektedir ki, sonuçta her ve hiçbir yeri ortak paydaya çeviridiği noktada Pascal Bonitzer imdadımıza yetişir: "Temsilin temsil ettiği şey, gösterdiği şey değildir."

Sona yaklaşan bir projede her şeyin sıkı sıkıya ölçülendirildiği bu taslak, atölyeden imalathaneye giden yolun başlangıcıdır artık. Rol dağılımına göre konumlanmış figürler, orada izleyici olarak bulunan herkesi kutu-mekân'ın muhtemelen adayı olarak aralarına almıştır; korku ve tiksinti ise, sahte güvencenin kılıfı olarak, emniyet kemerine dönüşmüştür bu tekinsiz ortamda. Üç savcının arkalarındaki duvara (pano?) asılı duran beyinleri, maskeyle gizledikleri yüzden öte, boş kafaların da penis ile yer değiştirmeye hazır olduğunu ima ediyor esasen; ama yalnız savcılar değil, orada bulunan herkes için geçerli bu. Buna göre izleyicinin çıplak kafasındaki soru yahut ünlem işateti, bu organın varlık gerekçesine dair bir kuşkunun göstergesi hiç şüphesiz, ve bu da, beyin ile restlenen başın, *çükkafa*'da noktalanan ironik öyküsünden başka bir şey değildir.

Noyan'da insana odaklı figürün oluş sürecini bir öykü olarak başa sarıp yeniden izlemeye kalkıştığımızda, bunun keyifli bir ufuk turuna dönüştüğünü görürürüz. Ancak önce şu gerçeğin altını bir kez daha çizelim: Yaratma, bir eylem olarak, cansız mankenleri fizikten kurcalayıp,

Noyan Turunç
Selam Sana San Francisco (detay)
2010

ready-made ile tamirhane ortamında hesaplamaktır burada. Önceden üretilmiş olan hazır şey, kesmekten delmeye kadar bir dizi işlemden geçer bu işlikte. Ayrıca, yine bu üretim modeline düzenleme, yani kompoze etmek, sözcüğün gerçek anlamıyla bir yan yana getirme (*con-ponere*) iradesinin ürünü olarak karşımıza çıkar. Biçimleme sürecinde ekleme yoluyla mesafe kateden nesne ise heykel değildir artık; çünkü heykelin oluş sürecindeki tüm uğrak noktaları eksiltme üzerine kurulu bir yontma işleminden sonra gerçekleşir. Oysa burada tam karşıtı, devamlı bir ekleme iradesi iş başındadır hep. Öyle ki, kesip biçme bile bu gerçeği değiştiremez; bu model, açıkça ekleme üzerine kuruludur zira.

Noyan'ın renk konusundaki tavrı da bunu doğrular; sanayi sitesine giren renk, kendiliğinden boyamanın ilgi alanına girmiştir artık. Boyamaya aracı çıkan renk ise, hiçbir zaman siyah ve beyaz, renkten feragat etmiş olan rengin sonsuza dek geri çekilme özlemini gösterir bize. Buna göre bir korunma amacı olarak reksiz renk ekleme yoluyla ilerleyen üretim modelinde bir denge unsurudur son tahlilde. Unutmayalım: Siyah ve beyaz, rengine borçlu kalmış olanın rengidir aslında. Bu nedenle renkten kaynaklanması muhtemel her türlü sorunu bertaraf etmenin en kestirme yolu siyah ve beyazda karar kılmaktır. Duruşma salonunu bir alev dalgası gibi yalayan kan kırmızısı ile kan siyahın bunca rahat yer değiştirmesi de, hiç şüphe yok ki bunun sonucudur.

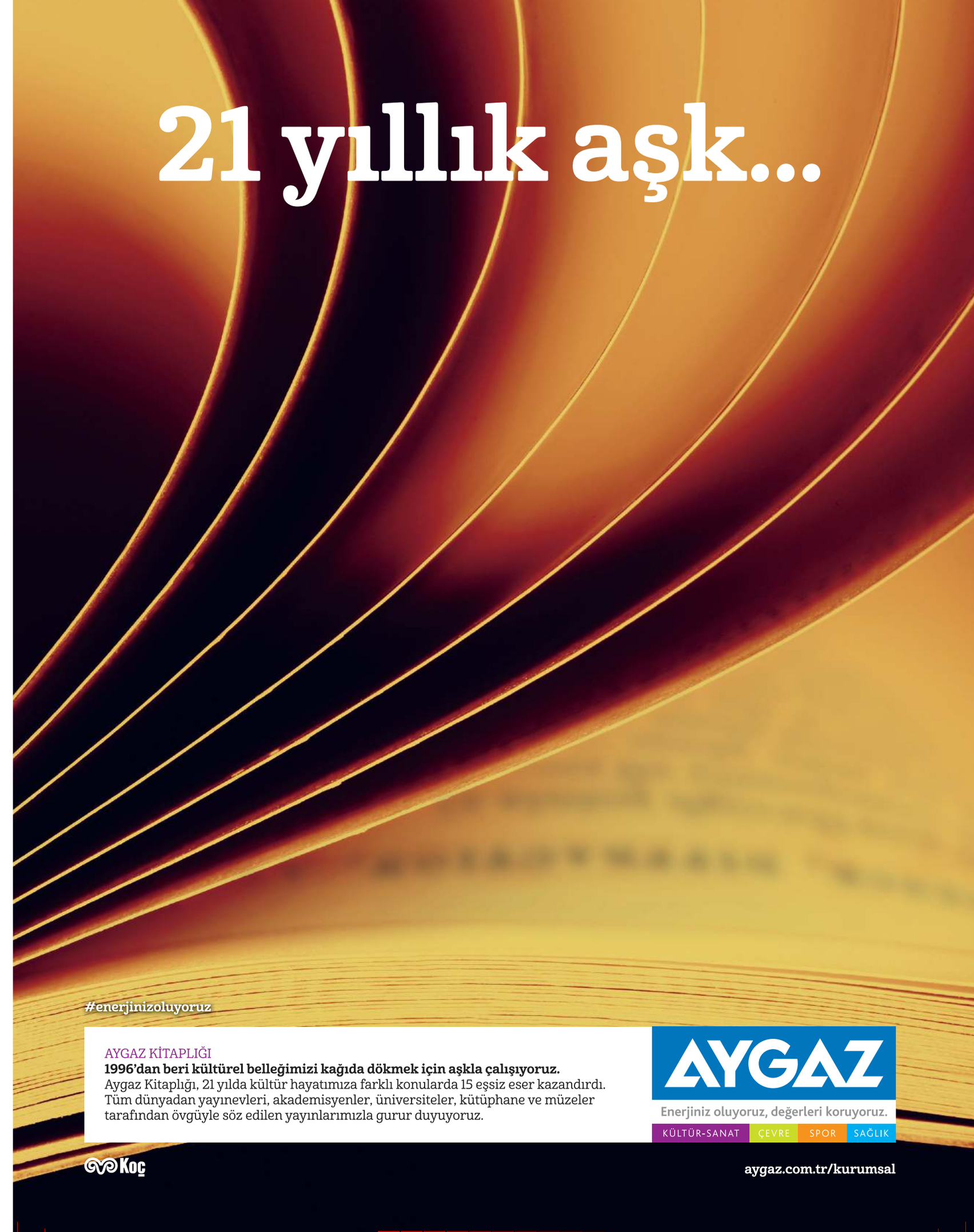
Kısaca belirtmeye çalıştığımız bu özelliklerin hemen hepsini *Tuhaf Mahluk(at)* baskılı düzenlemede bir araya gelen figürlerde de aynen görmek mümkündür. Ama önce şu noktaya bir mim koyalım: Noyan'ın mahlukat sözcüğünde "at"ı parantez içinde alması son derece gizemli ve manidar; çünkü paranteze alındığı durumda fazlasıyla yoruma açık hale gelen "at"ı bir emir kipi olarak kabul ettiğimiz zaman, mahluğun değersizliğine vurgu yapılırken isim olarak ele aldığımızda bir ucu penis hasedine kadar varan at-adam imgesi çıkıyor karşımıza; ve Noyan her iki yorum seçeneğine de yeterince açık kapı bırakıyor.

Ellerinde beyinleri, koyun kafalı bu bembeyaz figürlere bakınca, belki de kafa, beyin ve penis arasındaki bunca karmaşık ilişkiden sonra tek şey kalıyor geriye: Kelle. Çağrışım gücünü denetlemeye kalkışmadığımız sürece, sakatat reyonu ile Einstein'ın kafatası arasında salınıp duran beyinden başlayıp, koç yumurtasına kadar her yöne çekebileceğimiz bu sözcük, Noyan'ın figürleri için ideal bir altlık (kaide) esasen; ve en önemlisi bu altlıktan hareketle yola çıktığımızda, artık koç yumurtasına taşak, erkeğin cinsel organına yarak demekten çekinmiyoruz.

Bay Lichtenstein, Bu Sizin Arabanızdan Farklı isimli uygulamaya gelince, her ne kadar ilk bakışta Türk usulü pop çeşitlemesi gibi görünse de, aslında bu çalışmanın Noyan'ın başından beri izlediği yolun özgün bir çeşitlemesi olduğunu fark etmekte zorlanmayız. Anadol, beyninden vazgeçmiş olanların bu organı arka koltuğa emanet ettikleri seyyar depo. Peki, ya öbür tarafları? Ne gam, yedek baş olarak kelledeki yerini almak üzere nasılsa hazırda bekliyor o.

Noyan'ın uzun ve ayrıntılı çözümlemelere konu olabilecek çalışmalarına şimdilik kaydıyla nokta koyarken, sadece bir konuda uzlaşmamız gerekiyor: Her sınıflandırma, sınıflandırdığı şeyde yeni olanı budar; en azından alışmamış olanlı dışlama eğişiminin burada ağır bastığını görürüz. Ne var ki, kategorik açıdan bu yapıtların tipolojisini belirlemeye geçtiğimiz zaman, sonuç almanın imkânsızlığı açıkça ortaya çıkar; çünkü başkaları gibi olmak öyle dursun, kendisi gibi bile değildir Noyan.

Noyan Turunç
Bay Lichtenstein, Bu Sizin Arabalarınızdan Farklı
2008
Anadol otomobil, polimer, kumaş
410 x 160 x 146 cm


21 yıllık aşk...
#enerjinizoluyoruz
AYGAZ KİTAPLIĞI
1996'dan beri kültürel belleğimizi kağıda dökmek için aşkla çalışıyoruz.
Aygaz Kitaplığı, 21 yılda kültür hayatımıza farklı konularda 15 eşsiz eser kazandırdı. Tüm dünyadan yayınevleri, akademisyenler, üniversiteler, kütüphane ve müzeler tarafından övgüyle söz edilen yayınlarımızla gurur duyuyoruz.
AYGAZ
Enerjiniz oluyoruz, değerleri koruyoruz.
KÜLTÜR-SANAT
ÇEVRE
SPOR
SAĞLIK
Koç
aygaz.com.tr/kurumsal

Yeniden İnşa

ODTÜ FELSEFE BÖLÜMÜ YÜKSEK LİSANS ÖĞRENCİSİ, EDİTÖR VE ÇEVİRMEN T. ONUR ÇİMEN, SEVAL ŞENER'İN 7-31 MART 2018 TARİHLERİ ARASINDA GALERİ NEV ANKARA'DA YER ALAN "HAREMDE YENİ BİR IŞIK" SERGİSİNİ YORUMLADI.

T. ONUR ÇİMEN

Fotoğraflar: Sanatçının ve Galeri Nev Ankara'nın izniyle

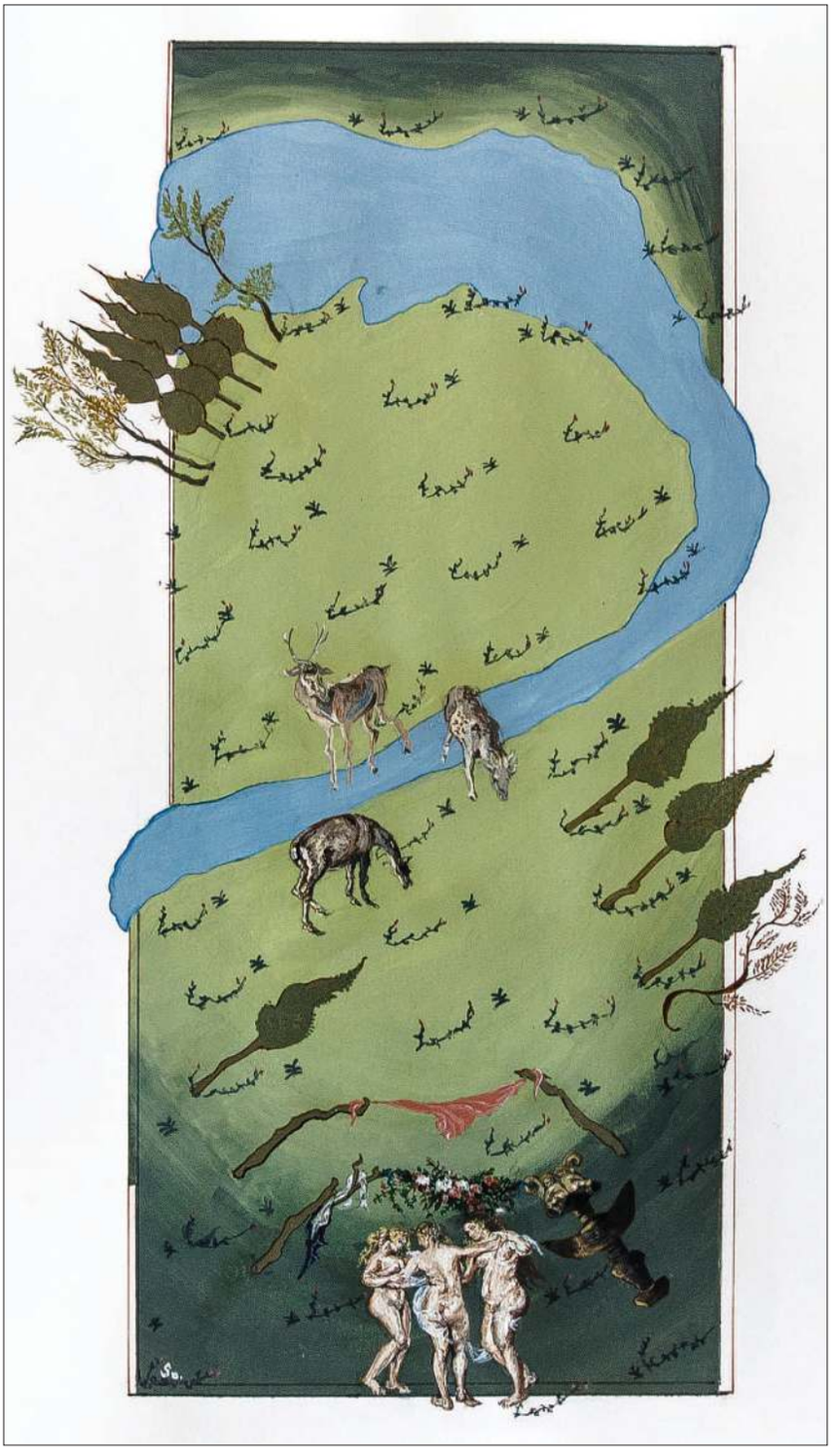
Seval Şener'in, Galeri Nev Ankara bünyesinde gerçekleşen ilk kişisel sergisi "Haremde Yeni Bir Işık", 7-31 Mart tarihleri arasında sergilendi. Hacettepe Üniversitesi Heykel Bölümü'nde akademisyenliğe devam eden sanatçı, sergisinde akademisyenlik ve sanatçılık arasındaki gerilimi yansıtan iki serisini sundu. *Rönesans-Yeniden Düzenleme* ve *Oryantalizm* serileri, aynı tekniğe sahip ve sanat tarihinde önemli kimi eserleri kavramsal, yeni bir ışık altında kopyalıyor. Batı'ya özgü olduğu kabul gören perspektifle yapılan resimleri kopyalarken, perspektifin ihlaliyle açığa çıkan gerilim tanıdığımız eserlerin kimliğini altüst ediyor. Görsel organizasyonu ve dolayısıyla imgenin kendiyle ilişkisini baştan kurguladığı eserleri, mekânsal denemelerde "derinlik ve yüzey arasındaki çatışma"yı biçimsel olarak ele alıyor ve bildiğimiz eserlere dair yeni temsiller sunuyor. Eklektik ya da senteze dayanan imgeler üretme amacı taşımadığını belirten sanatçı, sanat tarihine yeni bir kapı aralıyor. Kullandığı, yeniden düzenlediği ve kopyaladığı eserler şöyle: *Rönesans-Yeniden Düzenleme* serisi dahilinde Michelangelo'nun *Yaratılış*, Holbein'ın *Elçiler*, Rubens'in *Üç Güzeller*, Leonardo'nun *Son Yemek*, Vermeer'in *Resmin Alegorisi*; Oryantalizm serisinde ise Osman Hamdi'nin *Kaplumbağa Terbiyecisi* ve *Kur'an Tilâveti*, Jean-Léon Gérôme'nin *Fas Hamamı*, Ingres'in *Büyük Odalık* ve *Odalık ve Kölesi*, Delacroix'nın *Cezayirli Kadınları*, Roseti'nin *Yeni Gelenlerin İncelenmesi*, Goodall'un *Haremde Yeni Bir Işık* adlı işleri.

Şener, kavramsal sanatı biçimsel olarak yeniden de düzenliyor; sanat tarihiyle sürekli bir gerilim içerisinde olan işleri, onu en bilinen, en kabul edilen halinden çıkarıyor. En çok bakılana bakmanın, zamanla körleştirme ihtimaline direniyor ve bu iddiası doğrultusundaki sanatsal edimlerini kültürel bir açılım olmaktan öte, kavramsal bir yeniden keşif, yeniden düzenleme, kopyalama vaadiyle ortaya koyuyor. Dolayısıyla ne kopya olma halini açık etmekten çekiniyor ne de eserleri bir Batı-Doğu çekişmesi içerisinde kısılıp kalıyor. Aksine, süregelen bu kalıplara aşkın yeni bir temsil ve aynı zamanda yeni bir bakma imkânı arıyor ve imgenin temsilini yeniden yaratıyor. Eserlerini ve kullandığı "kopya" tekniğini, dünyayla baş etmenin bir yöntemi olduğunu söylüyor; aslında, başka diğer deyişle bir yarıştan ziyade bir öğrenme meto-

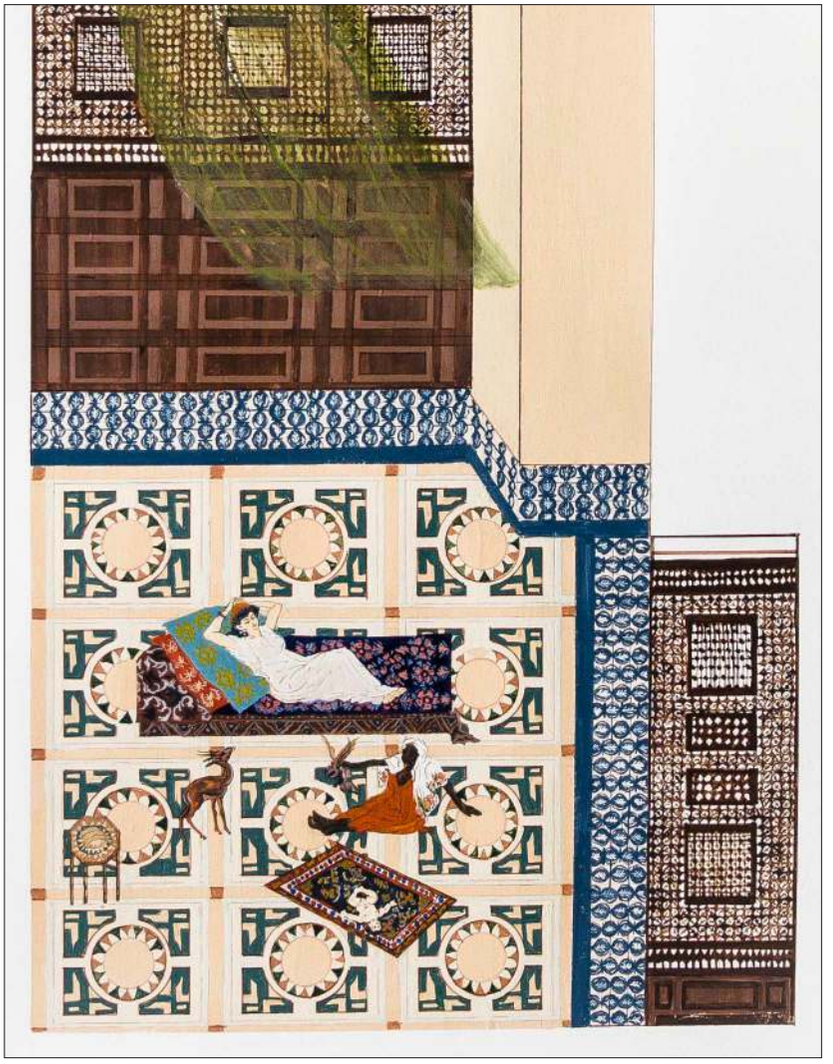
du olarak görüyor. Sanat üretiminin kopyayla başladığı, günümüzde hâlâ eski resimleri kopyalamanın önemli bir adım olduğu sanat üretim sürecini, eserden koparmaya kafa tutuyor ve sanatın konusu, içeriği ve biçimi haline getiriyor.

Serginin bir kopya teorisi üzerine kuruluşunun eserlere yansıması sadece kavramsal düzlemde değil, imgesel ve biçimsel olarak da göze çarpıyor. Eserlerin dışına taşan figürler –*Vermeer'in Ardından "Resmin Alegorisi"* ve *Osman Hamdi'nin Ardından "Kaplumbağa Terbiyecisi"*–, silinmemiş kimi konturlar –*Rubens'in Ardından "Üç Güzeller"*– , iki boyuta indirilmesine karşı simetrik biçimler yaratmayan çerçevelerin hepsi –*Goodall'un Ardından "Haremde Yeni Bir Işık"*–, üçüncü bir boyutun silindiğini unutmanıza izin vermiyor. "Asıl"lar ve "kopya"lar arasındaki süregelen diyalog eserleri ortaya çıkaran kavramsal gerilimin iddiasını açımlıyor. Şener'in yeniden düzenlemeleri, sanat tarihine aralanan bu kapının, sadece sergideki eserlerle de sınırlı kalamayacağını da hatırlatıyor. *Leonardo'nun Ardından "Son Yemek"*in sergide yan yana duran iki farklı versiyonu, Şener'in kullandığı yeniden düzenlemelerin, serginin ötesinde engin bir ufka hâlâ sahip olduğunu ve serinin hiç bitmeden yinelenebileceğini aktarıyor.

Diğer yandan eserlerinin bir kısmında, kopyalanan eserin sanatçısının imzası da tekrarlanıyorken, kimisinde Seval Şener'in kendi imzası da var. Eserin yeniden düzenlenişi esnasında sanatçının otoritesini ve eserini bitirdikten sonra otoritenin elinden kayışını da hatırlıyoruz. Başka işlerinden bağımsız olarak, kendine bu sergi için verdiği isimle, bir kopya sanatçısı olan Şener, kopyalama ve öğrenme arasındaki ilişkiyi, kopyalama ve özgünlük arasındaki diyalektiği ve ikisinin de aşılması ya da üçüncü bir seçeneğin varlığını gündeme taşıyor.



Seval Şener
Rubens'in Ardından "Üç Güzeller"
2018
kâğıt üzerine guaj, suluboya ve mürekkepli kalem
70 x 50 cm.



Seval Şener
Goodall'un Ardından "Haremde Yeni Bir Işık"
2017
kâğıt üzerine guaj, suluboya ve mürekkepli kalem
70 x 50 cm.

Mekânın bozulması ve perspektifin ihlal edilmesi, eserlerde odağın kayması anlamına geliyor. Bir nevi odaksızlığa da işaret ederken, diğer yandan hiçbir nesnenin bir diğerinin önüne geçmesini, odaklar arası bir hiyerarşinin imkânını da ihlal ediyor. Derinliğin varlığıyla öne çıkan kimi figür ve dolayısıyla kimi bağlamlar, sanatçının işlerinde yok sayılıyor. Mekânını işgal ettiği sanatçıları eserlerinde yeni odak noktaları yaratmasını sağlıyor ki bu odak zaten mekânın kendisi haline geliyor. Özellikle *Vermeer'in Ardından "Resmin Alegorisi"*, tam da Şener'in arzu ettiği mekânın merkezinin kırıldığı imgeyi öne çıkarıyor. Vermeer'in resmeden ressamı resmederken kullandığı sanatın içine dahil olma hamlesi, Şener'in elinde imgesel aktarımın en önemli unsurlarından biri olan perspektifin derinliğini yok sayarak, perspektif barındıran bir sanatın yapılma koşullarını yıkıyor. Açık ki eserleri, mekânın yeniden kurgulanmasında sanatın ne tür olanaklar barındırabileceğine dair, yeni bir yapı kurma derdi olmayan bir tür yapısöküme dönüşüyor.

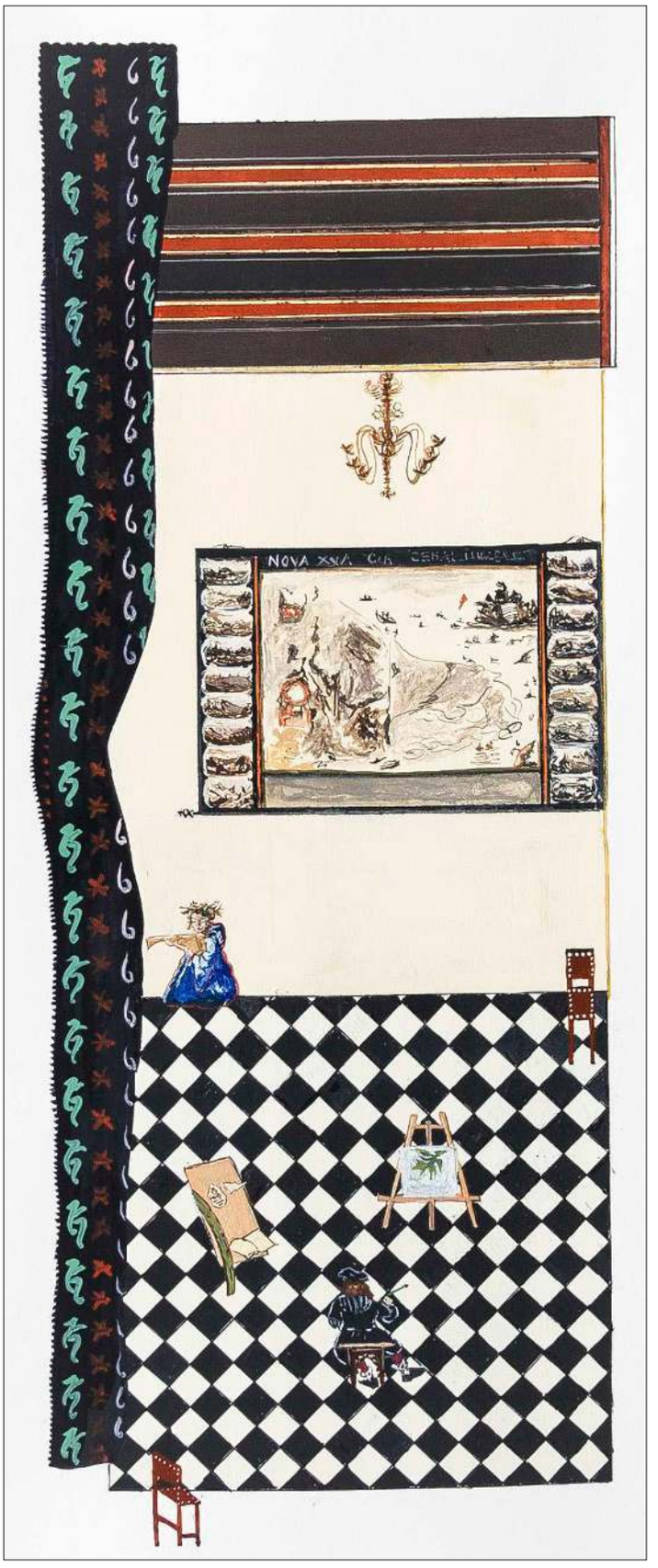
Mekânın iki boyuta indirgenmesi, iki boyutlu bir alan olan tuvalde alanların kendi özerk bölgeleri olmasına imkân sağlıyor. Kopyaladığı eserlerin mekânlarını boyuna uzayan dikdörtgenler olarak resmetmesi, eserlerin asıllarında tamamının temsil edilmesine izin vermeyen desenlerin ve düz alanları açarak ve yayarak adeta mimari müdahalelerde bulunuyor. Bunun en belirgin olduğu işlerden biri, *Holbein'ın Ardından "Elçiler"*, defalarca görülen perde ve yer döşemesini resmin mekânsal kurulumunu öne çıkarıyor. Sanatın mekânı ve nesnesi arasındaki ilişki denkliğe izin vermeyen bir karşılaştırılamazlık ve buna rağmen bir arada olma durumunu iddia ediyor. Birbirinin üstüne bindirilmiş izlenimi veren tüm bu öğeler, resmin mekânsal bozunuma uğratılmamış asıllarındaki tüm nesneleri içermeyerek, kapsamadığı şeyle de mekânsal kurguyu dert edindiğini tekrar pekiştiriyor. Karton bir kutunun açılmasıyla oluşan birleşik dikdörtgen prizmaları gibi, sanatçının işleri mekânın kenarlarından tutup onu açtığı üzere, mekânın içindeki nesnelerin yerleşimi de yeniden kurgulanıyor. Özellikle *Leonardo'nın Ardından "Son Yemek"* ve *Michelangelo'nun Ardından "Yaratılış"* eserlerinde figürlerin –asıllarına kıyasla– nasıl birbirinden ayrı durabileceğine tanık oluyoruz.

Kullandığı mekânsal yeniden inşa formunu, sadece Batı eserlerine değil, Oryantalist eserlere de uygulayan

sanatçı, kavramsallığını medeniyetler arası kültürel çekişmeden/ve ondan doğan itirazların esaretinden kurtarıyor. Doğu figürlerinin derinlik algısından soyutlanması, onları Doğu'ya ait ve ona iade eden bir saygı duruşu yerine, Batı ve Doğu arasındaki farklılıkların tanınması ve birbirlerini tanıma, temas ve etkileşim anlarındaki diyaloglarına dair bir anımsama öğesi.

Ingres'in Ardından "Büyük Odalık" hariç, tamamı, 70 x 50 cm boyutundaki çerçevelerin içine oturtulmuş alanın neredeyse üçte biri kadarını kaplayan eserler mekânda yaptığı bozunumla, tarihsel olarak sanat eserine uzaktan bakma algınızı da kırıyor. Devasa Rönesans resimlerine uzaktan bakma, dolayısıyla eserle aranıza bir mesafe koyarak onu "yüce" (sublime) görme imkânınızı elinizden alıyor. Eserlerin minyatürle girdiği en yakın ilişki de burada gün yüzüne çıkıyor; eserlere yaklaşarak detayları inceleme bütünü bir anda görebilme, esere yaklaşma ve içine girme olanağı ve cüretini veriyor izleyiciye. Eserlerin yerleştirilmesinde, çerçevelerin tabanlarını duvardan uzaklaştıran bir eğimle asılması da bu irdeleme arzusunu körüklüyor. Belki de farkında olmadan, sanatı ve sanat tarihini hayli dünyevi bir hale getiriyor.

Haremde Yeni Bir Işık, serginin ismini de kopyalıyor. Işığın mekân algısını yaratan temel bileşen olması, aslında alegorik göndermesiyle, serginin altüst ettiği ve yeniden düzenlendiği biçimsel ve kavramsal altyapı için bir hemzemin. Şener, gördüğü ışıkla, yeni ve keşfedilmemiş/icat edilmemiş bir mekânı aydınlatıyor ve bakanın bakışına da ferahlık getiren bu ışıkla figürleri özgürleştiriyor.



Seval Şener
Vermeer'in Ardından "Resmin Alegorisi"
2017
kâğıt üzerine guaj, suluboya ve mürekkepli kalem
70 x 50 cm.

Fahrelnissa Zeid Berlin'de

YAZAR, ŞAİR GÜLTEKİN EMRE FAHRELNİSSA ZEİD'İN TATE MODERN, LONDRA'DAN SONRA BERLİN'DE DEUTSCHE BANK KUNSTHALLE'DE AÇILAN (20 EKİM 2017 - 25 MART 2018) SERGİSİNİ GEZDİ.

GÜLTEKİN EMRE

Tam karşımdaki afişe bakakalıyorum: Kocaman harflerle yazılı Zeid adını ilkin algılayamıyorum. Sonra Fahrelnissa'nın sergisinin afişi olduğunu anlayınca hem şaşırıyorum bu rastlantıya hem de seviniyorum. Deutsche Bank'ın galerisinin önündeyim! Galerinin giriş kapısında da aynı afişin daha küçüğü.

Berlin'in gözde caddesi Unter den Linden'deki Deutsche Bank KunstHalle'de 20 Ekim 1917'den 25 Mart 2018'e dek süren Fahrelnissa Zeid'in kapsamlı sergisi, altı ay boyunca kentin ilgi odağı oldu. (Sergi 9 Nisan 2018'e kadar uzatıldı.) Bunu biliyorum. Çağımız modern sanatın öncü kadın ressamlarından, soyut resmin Türkiye'deki ilk ve başta gelen temsilcilerinden Fahrelnissa Zeid'in yapıtlarının karşısında çakılıp kalmamak ne mümkün! İstanbul'un yanı sıra sanatçının yaşamında ve yapıtlarında büyük yer tutan Berlin, Paris, Londra, New York, Amman 1940'lı yıllardan Ürdün'e taşındığı 1970'li yıllara kadar, en etkin olduğu dönemdeki çalışmaları yer alıyor bu sergide.

Biyografisi şaşırtıcı: Ailesi ve çevresi çok renkli, kalabalık Fahrelnissa Zeid'in. 1901'de Osmanlı döneminde Sadrazam Cevat Paşa'nın yeğeni olarak Büyükada'da doğmuş. Kalabalık sanatçı bir aileden gelen Zeid'in yazar Cevat Şakir (Halikarnas Balıkçısı) ve ressam Aliye Berger kardeşleri. Fecriâti topluluğu yazarı İzzet Melih Devrim'le evliliğinden olan ressam Nejad Devrim, yönetmen, tiyatro sanatçısı Şirin Devrim çocukları. Aynı zamanda seramik sanatçısı Füreya Koral'ın teyzesi. Sanâyi-i Nefîse'nin ilk kadın mezunlarından. Resim (desen) öğrenimini Paris'teki Académie Ranson'un Stalbach Atölyesi'nde sürdürmüş. Daha sonra İstanbul'daki Namık İsmail Atölyesi'nde devam etmiş eğitimine. 1934'te Irak'ın Ankara temsilcisi Emir Zeid'le evlenmiş ve prenses unvanını almış. 1942'de d Grubu'nda ve sergilerinde yer almış. İlk kişisel sergisini 1944'te Maçka'daki evinde açmış, 2. Dünya Savaşı sırası ve sonrası belirli süreler yaşadıkları Berlin, Paris, Londra, New York, Brüksel ve daha birçok şehirde sergiler açmış. 1976 yılında Amman'a yerleşmiş. Orada kendi adını taşıyan bir sanat enstitüsü kurmuş. Zeid, 1991'de Amman'da hayatını kaybetmiş.

Ailesi kendisine *Fahrünnisa* diye hitap edermiş. Yurtdışında, resimlerindeki imzada adını *Fahrelnissa* olarak kullanmış. Resme olan ilgisi çocuk yaşlarda, 9-10 yaşlarında başlamış. 14 yaşındayken olgun ressamlar gibi desenler çizmiş.

Vitrin içinde desen defterleri. Sonra (1915) doğumlu büyükannesinin, kendisinin ve yakınlarının portrelerine dalıp gidiyorum. Yakın çevresindekilerin portrelerinde içten dışa yansıyan duyguların (ruhsal yansımaların) yanında, iri gözler başka anlamlar yüklüyor tuvallere. Londra'da 1947 yılındaki sergisinin açılışına İngiltere kraliçesi Elizabeth de gelmiş. Kraliçe'yle çekilen fotoğrafı dikkatimi çekiyor. İstanbul'dan kimi soyut görümleri, portreleri alt salonda bırakıp yukarı çıkıyorum. Küçük boyuttaki özgün çalışmaların önünde dikilip duranların arasından ben de resimlerin dünyasına ve büyüsüne kaptırıyorum kendimi. Alt salonda büyük boy, upuzun çalışmaları. *Cehennemim* (1951) dediği tablonun önündeki banka oturup düşünüyorum. Bu renk harmonisini nasıl yorumlayacağımı ve bu yorumdan nereye varacağımı bulmaya çalışıyorum. Büyük boyutlu *Atomun Parçalanışı ve Bitkisel Yaşam* (1962) beni gelecek kaygısıyla buluşturuyor.

Resimlerdeki coşku şaşırtıcı. Kompozisyonların etkili görünümü dikkat çekici. Kendine özgü resim dili çok canlı ve zengin. Zeid'in yapıtlarındaki minyatür esintisini, kilim deseni, halk sanatı motifleri izlenimi veren kompozisyonlar, figürlü çalışmaları ve vitray yüzeylerini anımsatan geometrik ağırlıklı yapıtları hayranlık uyandırıcı. Soyutlama dozu yüksek çalışmaları ayrıca çok başarılı sayılagelmiş. Portrelerinde ele aldığı kişilerin dış görünümleri ruhsal yapılarına ayna tutuyor; öyle derinlikli gerçeklik duygusu hemen kendini belli ediyor.

Zeid'in soyut geometrik (vitray türü) çalışmalarında geleneksel Bizans, İslam, Batı sanatı örneklerinden el aldığı görülüyor. Dışavurumcu anlayışın can alıcı tablolarındaki renk çeşitliği ve dilin sağlamlığı masalsı ve büyüleyici.

Türk soyut resminin temsilcilerinden Zeid'in döneminde soyut çalışmalara ad konmazken, "soyut çalışma" olarak anılır ya da numaralandırılırmış. Fahrelnissa Zeid ise *Çadırlar* (1948), büyük boy çalışması *Cehennemim* (1951), *Triton Ahtapotu* (1953) örneklerinde olduğu gibi, çalışmalarına adlar koymuş. Bu gibi özellikler de Zeid'i çağdaşlarından farklı kılmaya yetiyor.

Bu resimlerde Matisse ya da Kandinsky esintisi, etkisi yok mu? Bence var. Yapıtlarının edası minyatüre de uzak değil. Kalın boyalar, geometrik kırılmalar, ışığın değişkenliği ve renkler daha çok önde, mekân duygusu ise daha geride. 1940'lı yıllarda soyut çalışmaları öne çıkmaya başlamış. "ışıklı renkler" ve yoğun "lirizm" iyice belirginleşmiş. Doğu sanatından esintiler ya da izler de bulunuyor bu efsanevi çalışmalarında. "Geometrik ve serbest soyutlamacı" yapıtlarında "İslami estetik"in öne çıktığını ileri sürenler de olmuş. Batı'da Doğulu

© Deutsche Bank KunstHalle / Mathias Schormann

Fahrelnissa Zeid
Atomun Parçalanışı ve Bitkisel Yaşam
1962
tuval üzerine yağlıboya
210 x 540 cm
Z. Yıldırım Ailesi Koleksiyonu

Fahrelnissa Zeid
Cehennemim
1951
tuval üzerine yağlıboya
205 x 528 cm
İstanbul Modern Sanat Müzesi Koleksiyonu
Devrim Trainer ve
Raad Zeid Al Hussein bağışı
Fotoğraf: Reha Arcan

(tasavvuf), Doğu'da Batılı bulunmuş, değerlendirilmiş. Oysa o, yerelden evrensele açılmayı başarmış ender bir ressam olarak üretmiş de üretmiş bildiği, düşündüğü, hissettiği gibi.

Önümde duran bu büyük tuval üzerindeki küçük kareler, üçgenler, dörtgenler... yani geometrik formlar sarı, kırmızı, yeşil, beyaz, mor renklerle parlak, çarpıcı... ele alınmış, boyanmış. Resimleri kuru, duygusuz değil, tersine coşkuyu, sevinci, duyguyu yoğun olarak hissettiren çalışmalar. Zıt renkler karmaşık gibi durma da, büyük bir uyum oluşturmuş. Bu farklı renk ve şekiller (parçalar) bir araya gelince değişik, etkileyici bir bütünlüğe ulaşmış. Işıklı, dağınık parçalar, vitray gibi duran ya da ağı anımsatan bir başka kütleye ya da düzeye dönüşmüş. Onun için de giz, gizem, mistisizm, labirent... duygusu hemen öne çıkıyor önünde çakılıp kaldığım tuvallerde.

Zeynep Oral'ın "Neden portre?" sorusuna şu yanıtı vermiş: "Eşim Zeid'imi yitirdikten sonra kendimi bir uçurumun başında buldum. Boşluğa yuvarlanmamak için, bomboş atölyemde bana bir mevcudiyet gerektiğine inandım. Ve Zeid'in portresini yapmaya başladım. Artık atölyemde yalnız değildik. Portre ve ben birbirimizi bulmuştuk."

Fahrelnisa Zeid eşinin ölümünün ardından, oğlunun görev yapmakta olduğu Ürdün'e gitmiş ve Amman'da yaşamaya başlamış. Bir daha eline fırça almamaya karar vermiş. Ama dayanamamış, fırçaları renklere dans etmeye başlamış. Eşinin ölümünün

verdiği yakıcı acı ve üzüntü nedeniyle, epeyce aradan sonra yaptığı resme *Sonsuz Düşünceler* adını vermiş. 1991 yılındaki ölümüne kadar da burada yaşamış. Zeid'in ölümü üzerine Ürdün kralı, ülkesinde ulusal yas ilan etmiş. Prenses Fahrelnissa, Ürdün Kraliyet Mezarlığı'na defnedilmiş.

Bu benzersiz ressama ilişkin ne bulursam okumaya, resimleri üzerine yapılan yorumlar üzerine düşünmeye başlıyorum. Ve serginin kataloğunu karıştırıyorum galerinin kahvesinde. Kahveye giden koridorun sağındaki duvarlarda İstanbul, Paris, Berlin, Bağdat, Londra, Amman... günlerine ilişkin biyografik bilgiler ve fotoğraflar yer alıyor.

Sergiden çıktığımda, altı yedi metrelik uzun mu uzun ya da daha küçük boy resimlerin ve capcanlı portrelerinin içindeki yolculuğumun sürdüğünü düşündüm: Hem Boğaz'da oldum hem de İstanbul'un çeşitli semtlerinde, hamamlarında, adalarda, sokaklarda, onca insanla birlikte, değişik mekânlarda. Neden sonra Unter den Linden'de olduğumun, metroya doğru yürüdüğümün ayırdına varıyorum. Hem Doğu'ya hem de Batı'ya uzanmış sanki bir masalın parçasıydım onca soyut görüntünün, geometrik şeklin ve ışıklarla sarmaş dolaş olmuş renklerin dünyasında. Serginin büyüsüyle "Cehennem"den çıkmış gibi duyumsuyorum kendimi.

Fahrelnissa Zeid,
Sanâyi-i Nefise Mektebi'nde öğrenciyken,
1920
Ömer Faruk Şerifoğlu Arşivi.
© Erdal Aksoy,
Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
izniyle

Kitap hayattır...

YKY
YAPI KREDİ YAYINLARI

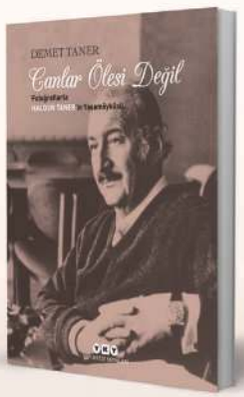
“Yaratıcılık nedir ve nasıl çalışır? Neden bazı insanlar için parlak, taze fikirler bulmak daha kolaydır?

Pardon Neye Bakmıştınız? kitabıyla tanıdığımız yazar, BBC sanat editörü Will Gompertz uzun yıllar sanatçılarla çalışmış ve onları incelemiş. Bu süreç zarfında, başarılı sanatçıların birtakım ortak özellikleri olduğunu fark etmiş. *Sanatçı Gibi Düşün* kitabında bu özellikleri, her zamanki akıcı, esprili üslubuyla ve örneklerle anlatıyor.

Yeteneklerin gelişmesine yardımcı olan birtakım yaklaşımları benimseyen ve sanatçı gibi düşünen herkesin, işi ne olursa olsun, daha yaratıcı ve verimli bir hayat sürebileceğini, başarı kazanma ihtimalinin artacağını savunuyor.

Sanatçı Gibi Düşün
...ve Daha Yaratıcı, Daha Verimli Bir Hayata Kavuş
Will Gompertz
Çeviren: Süreyyya Evren
Sanat, 208 s.

YKY'DE YENİ KİTAPLAR



Canlar Ölesi Değil
Fotoğraflarla Haldun Taner'in Yaşamöyküsü...
Demet Taner
Anı, 136 s.

Antikler ve Postmodernler
Formların Tarihselliği Üzerine
Fredric Jameson
Çeviren: İlksen Mavituna, Özgüç Orhan, Öznur Karakaş
Cogito, 320 s.

Güzel Sanatların Bir Dalı Olarak Evlilik
Julia Kristeva - Philippe Sollers
Çeviren: Aysel Bora
Konuşmalar, 104 s.

YapıKredi
Kültür Sanat Yayıncılık

www.ykykultur.com.tr YapiKrediKulturSanatYayincilik YKYHaber